

فصول

مجلة النقد الأدبي

شوقي وحافظا

الجزء الأول

○ المجلد الثالث ○ العدد الأول ○ أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر ١٩٨٢

١

وزارة الثقافة قطاع المسرح يقدم

الكأثر: ورحلة العذاب

تأليف: عبدالسلام السلاوي
إخراج: عبد الرحيم الزرقاني

المسرح الحديث
يقدم
على مسرح السلام
بالقصر العيني

سفروت.. في أعماق البحار

تأليف وأخراج: شهاب سلطان
فكرته أمينة

مسرح القاهرة
للعراس
يقدم

حدث في عصر الكرنج

تقديم: صفاء أبو السعود
أغاني: عبد الوهاب محمد
ألحان: بلقيس صديقي
عرائس وديكور: نجلاء رأفت
إخراج: علي نصر

مسرح الأطفال
يقدم
على مسرح شرويلد

الكوميديا الغنائية: أزمة شرف

بطولة: شكري سرجان
تأليف: (د. محمد الباجي)
إخراج: عبد القادر عودة

المسرح التجريبي
يقدم
بأحياء القاهرة
والحافظات والمدايق

المخططين

تأليف: د. يوسف إدريس
إخراج: أحمد زكي

مسرح الطلبة
تستضيف
الثقافة الجماهيرية

فصول

مجلة النقد الأدبي

شوقي وحافظا

الجزء الأول

تصدر كل ثلاثة أشهر

■ المجلد الثالث ■ العدد الأول ■ أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر ١٩٨٢



فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

مدير التحرير

سامي خشبة

محررين التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

المحررون الفنيين

أحمد عنتر

عصام بهي

محمد بدوي

مستشار التحرير

زكي نجيب محمود
سهير القلماوي
شوقي ضيف
عبد الحميد بيونس
عبد القادر القط
مجدى وهبة
مصطفى سوقي
نجيب محفوظ
يحيى حقي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسماء في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين دينار ونصف - العراق : دينار ورع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان ١٥ ليرة - الأردن : دينار ورع - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٧٠٠ ٢٠ دينار - الجزائر ٢٤ ديناراً - المغرب ٢٤ درهم - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار ورع .

• الاشتراكات :

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرش + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
رسل الاشتراكات بحالة بريدية حكومية

• الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً
لهيئات . محال إليها

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يتاح) ٥ دولارات
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

• رسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول

لجنة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مسؤوليها المتصلين .

محتويات العدد

٤	رئيس التحرير	أما قبل
٥	التحرير	هذا العدد
١١	محمد زكي العشماوي	دلائل القدرة الشعرية
١٨	أدونيس	شوق : شاعر البيان الأول
٢٣	ناصر الدين الأسد	عناصر التراث في شعر شوق
٣٣	معل البطل	أحمد شوق وأزمة القصيدة التقليدية
٥٢	حمادى صمود	شعرية الشوقيات
٦٣	محمد مصطفى بدوى	الذاتية والكلاسيكية في شعر شوق
٦٨	محمد الربيعي	توازن البناء في شعر شوق
٧٨	محمد بنيس	النص الغائب في شعر شوق
٨٥	محمد الهادي الطرابلسي	معارضات شوق بجمجمة الأسلوبية المقارنة
٩٧	كمال أبو ديب	شوق والذاكرة الشعرية
١٠٧	عبد السلام المهدى	التباهى الأسلوبى وإبداعية الشعر
١٢٢	سعد مصلاح	تحقيق نسبة النص إلى المؤلف
١٤٤	عبد الفتاح عثمان	الصورة الفنية في شعر شوق العنالى
١٥٧	حسن نصار	الشعر المتطور عند أحمد شوق
١٦٧	إبراهيم حمادة	مرشح شوق والكلاسيكية الفرنسية
١٧٧	عبد الحميد إبراهيم	المصادر التاريخية في مسرحية «مجنون ليل»
١٨٣	أنجيل بطرس صبحان	صورة المرأة في مسرحيات شوق
١٩٥	مى ميخائيل	«الست هدى» تحليل للمضمون الفكرى والاجتماعى
٢٠٠	محمود عل مكى	الأندلس في شعر شوق ونثره
٢٣٦	علي الشافى	إطار لدراسة تأثير شوق في الشعر التونسي
٢٤٣	صالح جواد الطعمة	شوق وأقاربه في مراجع غريبة مختارة

• الواقع الأدبى :

٢٦٠	إعداد : محمد بدوى	ندوة العدد :
		الحدائق في الشعر
		• دراسات حديثة :
٢٦٩	تأليف : محمد الهادي الطرابلسي	عصائص الأسلوب في الشوقيات
	عرض : محمد عبد المطلب	
٢٧٩	تأليف : منح عوى	الشعر وتكوين مصر الحديثة
	عرض : ماهر شفيق فريد	
	ترجمة : ماهر شفيق فريد	This Review

شوقي وحافظ

الجزء الأول

ما قبل

في هذا العدد تسهل «فصول» عامها الثالث . ونخصّ قديما في الطريق الذي اختارته لنفسها منذ البداية . وحددته افتتاحياتها في مناسبات مختلفة . وحققته أعدادها الثانية الماضية تحقيقاً عملياً .

وفي الآونة الأخيرة جمعني الظروف وواحداً من ذوي الاهتمام بهذه المجلة . ومن لهم اتصال ببعض الأوساط الأدبية والثقافية بعامة . وتطرق الحديث إلى «فصول» فإذا به يعلن أنها قسمت للمثقفين قسمين : قسماً راضياً عنها كل الرضا . وآخر ساخطاً عليها كل السخط . فنذكرت عند ذلك أن هذه العبارة أو مايشبهها كانت كثيراً ما تجرى على لسان طه حسين حين يتحدث إلى قارئة فيترك له الخيار في أن يرضى عن كلامه أو يسخط .

لقد كان عميد الأدب يدرك أنه يرضى بعض الناس ويسخط بعضهم ؛ ومع ذلك فقد كان يعلن أنه لا يميل بما يكون ؛ فسواء لديه رضى الناس أو سخطوا . وقد نسر هذا الموقف أكثر من تفسير . ولكن لا مجال لذلك الآن . وكل ما يمكن تأكيده هنا هو أن قسمة الناس على ذلك النحو لم تكن هدفاً من أهداف «فصول» ؛ وهي لذلك تكررت كل الاكثرات لما حدثت من انقسام المثقفين إزاءها . إن كان هذا حقاً قد حدث .

لم يوافقني عملياً - من حيث المبدأ - على أن هذا الاختلاف في الرأي حول «فصول» هو نفسه ظاهرة لها دلالتها الإيجابية ؛ لأنه يدل - على أقل تقدير - على أن الماء الرائد أخذ يتحرك . وأعلن أن على القائمين على هذه المجلة أن يستمعوا إلى أصوات الساخطين عليها . وحين استمعت منه إلى ماقلوه هذه الأصوات لم أجد فيها جديداً ؛ لأنها ما تزال تنطلق من تصور آخر للمجلة مغاير لطبيعتها ، بوصفها مجلة دورية متخصصة في النقد الأدبي . هي أشبه ما تكون - في حقل الثقافة - بالصناعة الثقيلة في حقل الاقتصاد . فالصناعة الثقيلة لا تلبي المطالب اليومية المعالجة والعابرة ، ولكنها تمثل القاعدة الأساسية لكل الصناعات الخفيفة التي تلبي تلك المطالب . وإن لم تكن التمسك البين أن يفرض الساخطون على «فصول» طيبة غير لطبيعتها ، وأن يناقشوها الحساب في ضوء هذا التصور . ومن أجل ذلك لم يقف أحد من الساخطين مرة واحدة أمام المادة التي تقدمها «فصول» لكي ينشئ معها حواراً حقيقياً ؛ ولو صنع هذا بالجديلة اللازمة لاستحق العناية والتقدير ، ولكانت «فصول» نفسها هي أول المرشحين بهذا الحوار .

أما بعد فقد شهدت البلاد في خلال شهر أكتوبر حدثاً ثقافياً قومياً على جانب كبير من الأهمية ، هو الاحتفال بمرور خمسين عاماً على وفاة الشاعرين الكبيرين أحمد شوقي وحافظ إبراهيم . فأقيم لهما مهرجان ، اشتركت فيه قطاعات الثقافة المختلفة . وأقيم للشاعرين تمثالان في حديقة الحرية على ضفة النيل الغربية . ومثل المسرح لشوقي مسرحية «مجنون ليلى» . كما عرضت مسرحية تسجيلية عن الشاعرين بعنوان «حدث في وادي الجن» . وأقيمت الأسبقيات الشعرية التي اشترك فيها شعراء من مختلف الأنظار العربية . وعقدت ندوة علمية على مدى أربعة أيام ، ناقش فيها مايزيد على أربعين دراسة تتعلق بنتاج الشعراء . وكانت مجلة «فصول» قد وعدت بإصدار عدد عن شوقي في هذه المناسبة ، ولكن اقتران حافظ به جعلها تعدل بعض الشيء من خطتها ، وانتهت إلى ضرورة إصدار عديدين منها عن هذين الشعراء باسم «شوقي وحافظ» .

وهكذا شامت المقادير أن تسهل «فصول» عامها الثالث بالعدد الأول عن شوقي ، على أن يكون العدد التالي عن حافظ . وقد ربطت بينهما في عنوان العديدين معاً لأن كل الظروف قد عملت على الربط بينهما . ولأن طبيعة المجلة تختلف في طبيعة التدويرة فإننا لم نلتزم بنشر كل ما قدم للندوة من دراسات . وأيضاً فإن العديدين يتضمنان دراسات لم تقدم في تلك الندوة . رأينا أن حاجة المجلة إليها ماسة . وكل ما نرجوه - أخيراً - أن يوفق هذان العددان في طرح الظاهرة الشوقية الحافظية طرحاً جديداً .

ولا يغفون - في هذه العجالة - أن أنقدم بخالص الشكر للزميل الأستاذ سامي خشبة على ما بذله من جهد في إدارة تحرير هذه المجلة ، وذلك في مناسبة انتقاله للعمل لمساعداً لرئيس - تحرير مجلة «إبداع» التي تصدر قريباً ، والتي تنتمي لها كل نجاح .

هذا العدد

يصدر هذا العدد - والعدد الذى يليه - فى أعقاب الاحتمال بمرور خمسين عاما على وفاة «شاعر النيل» حافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ٢١ يوليو ١٩٣٢) وه أمير الشعراء أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٤ أكتوبر ١٩٣٢). والاحتفال بهذين الشاعرين له أكثر من دلالة. إنه عودة إلى منابع النهضة الشعرية (العربية) الحديثة من ناحية. وحرص على تجديد هذه النهضة من ناحية ثانية، وتكريم للدور الذى يلعبه الشعر فى تطوير حياتنا من ناحية ثالثة. وقدرة ما تنطوى دلالة الاحتفال - بذكرى هذين الشاعرين - على تقدير لإنجاز الماضى. فإنها تنطوى على تطوير لعناصره الخلاقة. لتساهم هذه العناصر فى تأسيس حركة شعرية متجددة. يتواصل فيها أقوم ما فى الماضى مع أثرى ما فى الحاضر، فتتخلق من تواصلها حركة المستقبل الواحد.

وحافظ وشوقي شاعران قوميان. يتسميان إلى العرب جميعا، ويصوغان جانبيا متأصلا من وعيهم الشعرى، مهما تباعدت الأقطار، أو تدبرت الحكومات. ولذلك كان من الضروري أن يساهم فى الاحتفال بهما باحث العرب وشعراؤهم. لا يميزهم فطر عن قطر، أو انجاء عن انجاء، بل يشترك الجميع فى الاحتفال بهذين الشاعرين، اللذين قال أولها:

أُنْكُمْ أَشْأُ . وَقَدْ أَوْضَحْنَا بَيْنَ قَرَاهَا . وَلَمْ نَلِ الْفِطَامَا

وقال ثانيها:

قَدْ قَضَى اللَّهُ أَنْ يُولَقَا الْعَرَّ حُ . وَأَنْ تَكُنَى عَلَى أَشْجَانِهِ

وقد قضى الشاعران القوميان أن يتلاقى - فى الاحتفال بهما - حشد من الدارسين والشعراء العرب (من فلسطين، والأردن، وسوريا، والعراق، ولبنان، وإيجن، والكويت، وليبيا، وتونس، والجزائر، والمغرب، والسودان، ومصر) يشاركهم مجموعة من دارسى العالم العربى (من فرنسا، وإنجلترا، وأسبانيا، والولايات المتحدة الأمريكية) يجمعهم الحرص على «الفقه» بشعر هذين الشاعرين، اللذين كان شعرهما «الفناء» و«العزاء» للشرق.

ويطوى احتفاء وفصول - يذكرى هذين الشاعرين على خصوصية متميزة، تقترن بطبيعة هذه الجلة، وتتصل بغايتها. الاحتفاء - فى هذه الجلة - يعنى الدرس المتجدد والسعى وراء التأسيس، أى إعادة طرح الأسئلة الحذرية على كل المستويات، والبحث عن البعد المتأصل للقيمة فى كل الأبعاد. ويقتضى ذلك بالحرص على عدم التكرار، والتحلل عن المتأد من مسالك الدرس ونتائجه، والسعى الجاهد فى اقتحام أمأق النصوص وأغوارها. ويقتضى - أيضا - باتاحة المجال لكل مناهج النقد الفاعلة، فى المضى بالأسئلة المطروحة إلى أبعد الغايات. وإذا كانت النصوص التى تركها الشاعران - حافظ وشوقي - تمثل المسلمات التى تتحرك فى إطارها العمليات الإجرائية للنقد، فإن إعادة تحليل هذه النصوص، والتنوع فى تفسيرها، والاختلاف فى تفويتها، هى الغاية القريبة من الأسئلة المطروحة، لكن الغاية الأبعد هى إشراك القارئ نفسه فى طرح أسئلة جديدة، قريبة مما حلم به حافظ إبراهيم، ذات مرة، عندما قال:

قَرَفَا مَدَى الشَّيْءِ الْقَدِيمِ فَهَلْ كُنْى لَشَيْءٍ جَدِيدٍ حَاضِرِ النَّفْسِ مُنْجِ

ويتردد هذا العدد بالدراسات الخاصة بأحمد شوقي، أما العدد اللاحق فيشمل الدراسات الخاصة بحافظ إبراهيم، والدراسات العامة التى تتناول الشاعرين معا. ويقدر ما يحاول هذا العدد المساهمة فى إعادة فتح باب الاجتهاد، فى التعرف على إنجاز شاعر متجدد القيمة. فإنه يسعى إلى تحقيق غايته من خلال محاور متعددة، ومستويات متباينة، وسوف يلحظ القارئ - فى هذا العدد - التركيز على نصوص أحمد شوقي، ووفرة الدراسات النصية لأعماله، كما يلحظ التنوع اللافت فى المناهج النقدية المستخدمة فى التعامل مع نصوص الشاعر. بل التباين فى الإجراءات التى يتوصل بها المنهج الواحد فى التعامل مع شاعر واحد.

وتجاوز - في هذا العدد - الدراسات التي تسعى وراء الإجابة عن أسئلة كلية ، من خلال نظر شامل إلى شعر الشاعر ، مع الدراسات التي تقصر نفسها على نصوص بأعينها ، تتمثل في قصيدة واحدة ، أو مسرحية دون غيرها ، على نحو يتعمق معه التحليل جزئيات النص ، فينتهي إلى أحكام كلية . وتتجاوز - في هذا العدد - الدراسات التي توجه إلى الشعر الغنائي - عند شوقي - مع الدراسات التي توجه إلى مسرحه الشعري ، أو نثره الفني . وفي المجال الأخير تتقارب الدراسة الخاصة بالمأساة مع الدراسة الخاصة بالمهارة ، مثلاً يتقارب البحث عن الصورة الشعرية مع البحث عن الشعر المنشور . وتتأمل - في هذا العدد - الدراسة التحليلية مع الدراسة التوثيقية ، مثلاً تتجاوز التحليلات النبوية مع الأسلوبية ، وتتقابل النبوية والأسلوبية مع التفسير التاريخي أو التحليل الاجتماعي ، دون أن يغلو الأمر - في النهاية - من محاولات توفيقية .

- ويبدأ هذا العدد بدراسة محمد زكي المشاوي عن «دلائل القدرة الشعرية عند شوقي» . وتتأمل الدراسة أحمد شوقي . بوصفه الشاعر الذي بلغ - بعد البارودي - بمركبة النهضة الإحيائية مبلغاً عظيماً من الجودة والإفقان ، قارب بين شعره وما لدى العباسيين من تجارب شعرية . وإذا كان هذا الفهم لشعر شوقي يؤكد صفته بالثراء فإنه يؤكد تميز هذا الشعر داخل التقاليد المتواصلة . وتبدو «دلائل» هذا العزيم - والقدرة الشعرية - عند شوقي ؛ تلك القدرة التي اقترنت بتطويع العناصر التراثية ، واستغلالها في وصل حاضر الأمة بماضيتها ، واستشراف المستقبل من خلال العلاقة بين الماضي والحاضر . وتقترن هذه «القدرة الشعرية» بنضار «الإيقاع الموسيقي التقليدي» - العروض العربي - مع إيقاع دخلي . يكثر في ترتيب الجمل ونظمها . ويقترن هذا النضار - بدوره - بعاطفة هادئة مكررة . تنأى عن الانفعال الصاخب . وتخضع لسلطان العقل والفن ، فتباعد بصاحبها عن الذاتية الضيقة . تنصله بأفق أوسع . تغيب فيه وحدة الفرد في لقاء مع الإنسانية .

وإذا كانت «القدرة الشعرية» لشوقي قد مكّنته من الحركة الحرة في طريق الإبداع . مع المحافظة على رنين القدماء وأشكالهم . فإن هذه القدرة تبدو من منظور مغاير . مع قراءة أدونيس (على أحمد سعيد) لشوقي «شاعر البيان الأول» . وتتوحد ثنائية العلاقة الموحية . التي كانت تصل بين شوقي الشاعر والتراث - عند محمد زكي المشاوي - لتصبح ثنائية سلبية . أشبه - في قراءة أدونيس - بثنائية دي سوسير عن «اللغة» و«الكلام» . ولكنها ثنائية تؤكد العلاقة التي ينطبق فيها المبني الواحد على موضوعات متعددة . وتنترب فيها الأشياء لتسكن سقفاً ثابتاً لا يتغير . إنها الثنائية التي يتحرر فيها الشاعر ظاهرياً . لكنه ينطق لغة تتحكم فيه داخلياً . وتركز قراءة أدونيس على قصائد ثلاث لشوقي - هي : «غاب بولون» و«باريس» و«نحاسة» - لتكشف القراءة عن شعر «الكلام» في هذه القصائد . من حيث هو شعر خاص في الظاهر . ولكن تأمل مستويات صلة هذا الشعر - «الكلام» - بما يتجلى فيه - «اللغة» - يؤكد أن أحمد شوقي يستعيد - بالشعر - خطاباً موروثاً مشتركاً . يجعل من قصيدته إنشاءً إيديولوجياً . وقدر ما يوجد هذا الإنشاء كوظيفة . لها جانبها الزبوي وجانبها التحريضي . فإنه يؤكد أولوية مطلقة وأصلاً ثابتاً لوجود قبلي . لا يقترن فيه الشعر - «الكلام» - بالبحث . بل بالإيمان ؛ فيصبح الشاعر حامل إيديولوجيا قبلية . متعالية . تلفظ نفسها من خلال كليته . ويقدر ما تعيب ذات الشاعر . بوصفها فاعلة خلاقية . تبقى مسطوة «اللغة» لتكبح الإبداع الفردي . ويتحول «التجديد» إلى نوع من «التذكير» . يغدو معه «كلام» الشاعر الجديد نسحاً لكلام الشاعر «الأول» .

ولكن ماذا يحدث لو نظرنا إلى ثنائية الشاعر والتراث من منظور مغاير تماماً ؟ وماذا فعل لو سلمنا أن علاقة الشاعر بأسلافه هي الشرط الأول في بناء الشخصية الشعرية ؟ إن هذا التسليم هو الأساس الذي يبرّك دراسة ناصر الدين الأسد عن «عناصر التراث في شعر شوقي» . وبذلك تبدأ الدراسة بتأكيد «العناصر التراثية» . بوصفها عناصر لازمة في شعر أي شاعر . إن الشاعر لا يكون شاعراً إلا بالحرص بشعر التراث ، في متابعه الأصلية . ومن مصادره الأولى . وإذا كان الأمر كذلك فمن الضروري البحث عن «عناصر التراث في شعر شوقي» . بوصفها عناصر ساهمت في تكوين شعره . وليس بوصفها عناصر تراثية . وليس بوصفها «المتابعة» . ويبدأ البحث بكتاب «الوسيلة الأدبية» . الذي استقى منه شوقي ما صقل طبعه . لينطلق البحث - بعد ذلك - إلى عناصر أخرى من التراث . تتصل بترديد شوقي لأشعار مجموعة من الشعراء ترديداً مقترناً باقتباسات من شعرهم . أو إشارة تفصيلية إلى أشعارهم . وبقد ما يتوقف البحث عند صلة شوقي بالبحر والجزى وفي تمام وابن ريدون . يتوقف عند صلة شوقي بالمثنى . ليعرج البحث - في ثنايا ذلك - على معارضات شوقي الصريحة والضمنية . وثلثت البحث إلى العناصر التراثية في مسرحيته «مجنون ليلى» و«عنترة» . ليؤكد - في النهاية - أن شوقي «شاعر التراث العربي وقارس حليته» .

وإذا كان التركيز على علاقة شوقي بالتراث - في مستواها السالب - يجعل من قصيدته قصيدة «تقليدية» فإن النظر إلى هذه القصيدة . من منظور الظروف السياسية والاجتماعية . قد ينتهي بالكشف عن «أزمة» تقترن بهذه القصيدة . وتتأمل على البطل - من هذا المنظور - أحمد شوقي وأزمة «القصيدة التقليدية» . ليقدم «دراسة في ضوء الواقع السياسي والاجتماعي» . ويقدر ما تؤكد هذه الدراسة بلوغ شوقي بالشعر التقليدي قمة ما يمكن أن يؤيده من عطاء فني . تحت ظل ظروف تاريخية نموذجية في تطور المجتمع ونموه . فإنها

تؤكد أن هذا الإنجاز كان عفة أمام الشعراء الذين طمحوإلى تجاوز ما وصل إليه أحمد شوقي . وتركز الدراسة على «الوعي الاجتماعي» الذي يتجلى في شعر شوقي . وتكتشف عن العناصر المحركة لهذا الوعي . من حيث صلتها بموقع وطني . ومن حيث تأثيرها المقتدر خصائص فنية متميزة . وبقدرة ما تتحرك الدراسة لتصل بين الشاعر وسبب العلاقات الاجتماعية في عصره فإنها تنجح إلى تحديد قيمة هذا الشعر . بالنظر إلى هذه العلاقات . وذلك لتنتهي بتأكيد طبيعة «الأزمة» التي يمثلها شعر شوقي . بالقياس إلى كل من يقدِّده . في عصر مختلف وعلاقات مغايرة .

ويطوى هذا النظر الاجتماعي إلى شعر شوقي على مسلة تردُّ أبعاد القيمة إلى ما ينطوي عليه الشعر من «انعكاس» لعلاقات اجتماعية . وهي مسلة قد تنتهي (مالم يدعمها الوعي الحذر بالوسائل المقيدة التي تفصل بين ما يعكسه الشعر وما يتعكس عنه) إلى تحويل الشعر إلى «وثيقة اجتماعية» . يبحث فيها الدارس عن «معالم اجتماعية» وليس عن «عناصر شعرية» . ولذلك تأتي دراسة «حادي صمود» لتحديد «شعرية الشوقيات» . وذلك من خلال «رأى في مقولة البدائل في الخطاب التقدي العري» . وتلمح الدراسة إلى شيء من التمييز بين «الوعي الإيديولوجي» و«الإدراك الجمالي» . وعندما تركز على الثاني فإنها لا تستبعد الأول . بل تنغمه من حيث هو مدلول من مدلولات «رؤية» . تحدد علاقة المشي بموضوعه . وبالعالم الذي يتحرك فيه . ويتوجه التحليل - مع هذا التركيز - إلى الأبنية اللغوية . في نصوص شوقي . من حيث هي دوال . يقرن مدلولها ببناء دلالية عميقة . ترتد إليها مختلف المنجزات النصية . وبقدرة ما يتوجه التحليل - من هذا المنظور - إلى إبراز خصائص الصورة عند شوقي . فإنه يبرز أسبقية التشبيه على الاستعارة . ليستخرج من ذلك «عنصرا دالا يربط بعناصر الرؤية» . ويكتشف التحليل عن الس اللغوية في شعر شوقي . ملاحظا التفاعل بين المستويات الصوتية التركيبية والدلالية . فتظهر أهمية «الناتقل» و«التقابل» . من حيث هما عصران دالان يتصلان بالرؤية . ولا يغني التحليل إلى عابته تفصيلا . بل يوقف عند مجموعة من الألفة . تعي عن غيرها . عندما يستعملها الخلل للكشف عن عابته الصمنية . وهي ضرورة إعادة النظر في «الخطاب التقدي» . من خلال إعادة النظر في «شعرية الشوقيات» .

وتفرض هذه الضرورة - ضمن ما تفرض - التوقف عند نصوص شوقي . وإعادة النظر التفصيل في قصائده . والتأني في فهم علاقاتها المتشابكة . ولذلك تنقارب دراسة محمد مصطفى بدوي عن «الدائية والكلاسيكية في شعر شوقي» مع دراسة محمود الربيعي عن «توارن البناء في شعر شوقي» . وذلك على أساس أن كلتا الدراستين تركز على نص بعينه . هو قصيدة «الجال» في الدراسة الأولى . وقصيدة «لبنان» في الدراسة الثانية . وقدرة ما تتوقف كلتا الدراستين عند نص محدد . تؤكد كلتا الدراستين الحاجة إلى التناول التفصيل للشعر . من حيث هو شعر أولا . هكذا يبحث محمد مصطفى بدوي - في قصيدة شوقي - عن شوقي الشاعر . وليس «شاعر الوطنية» . أو شاعر العروبة . أو شاعر الخلافة . أو شاعر الإسلام . ويبحث محمود الربيعي - في قصيدة شوقي - عن النص في ذاته . بوصفه بناء لغويا خاصا . يفضي إلى معانٍ بديها . ويتخذ له موضوعا من داخل تركيبة . يعبر عن رؤية الشاعر الفنية . لا عن موقفه السياسي .

وبقدرة ما تكشف دراسة محمد مصطفى بدوي عن علاقات المعنى في قصيدة شوقي فإنها تكشف عن علاقات المعنى . من خلال «المفارقة» . و«الطباق» . و«الجناس» . مثلا تكشف عن وظائف دلالية متميزة لبعضها «التضمين» . وما يتصل بذلك من تولد الصور الشعرية . ويؤكد التحليل صفات «التوارن» . في المعنى والمبنى . فيكشف عن «كلاسيكية» أحمد شوقي . تلك التي تتوارن - بدورها - مع العناصر الشخصية «الدائية» دون أن تغمرها . وتبدأ دراسة محمود الربيعي من المستويات الصوتية . لتتوقف عند الأصوات المتحاشية من حيث هي دوال . تكشف عن عمل «كلاسيكي» عمودي . يسي على نحو هديس مطبق . وعندما تلتفت الدراسة إلى المدلول . تتوقف عند تدرج المعنى في القصيدة . من حيث هو بناء صاعد . يشتمل على بداية ووسط ونهاية . وبقدرة ما تكشف الدراسة عن «الانطراد» و«التجاس» من ناحية . فإنها تكشف عن «التقابل» و«التصاد» من ناحية أخرى . فتبرز - بذلك - خاصية «التوازن» . تلك التي تتحول - بدورها - إلى «توازن مقابلة» و«توازن انطراد» في الوقت ذاته .

إن أمثال هذه الدراسة النصية تعود إلى الكشف عن خصائص «كلاسيكية» . تتصل بالتوارن والتقابل والانطراد . مثلا تتصل بالنسج المطبق والحركة المضبطة للشكائكة . ولكن هناك خاصية «كلاسيكية» مهمة . تتصل بعلاقة النص اللاحق بالنص السابق . من خلال مبدأ «المعارضة» . ولذلك يعنى الكشف عن «الخصائص الكلاسيكية» - بالضرورة - إلى إعادة التأمل في علاقة شعر شوقي بالتراث . ولكن من خلال تحليلات نصية متعينة . وتتعاقد ثلاثة من التحليلات النصية . لثلاث من «معارضات» شوقي . في هذا العدد . أولا ثابته التي كتبها في انصار الأتراك معارضا بآية أبي تمام في «فتح عمورية» . وثابته «سج الردة» التي كتبها شوقي معارضا «بردة» البوصيري . وثالثتها «سنيية» شوقي التي نظمها في المني معارضا «سنيية» البحرني .

ويبدأ تحليل محمد ينيس بالبحث عن «النص الغالب في شعر شوقي» . القراءة «الوعي» . من خلال نموذج محدد . هو بآية شوقي .

الله أكبر كم في الفتح من عجب
يا عاقل الفرق جند محال العرب

وتتحرك التحليل صوب الموازنة التفصيلية بين «بآية» شوقي و«بآية» أبي تمام :

السيف أصدق أنباء من الكتب
في حده الحد بين الجد واللعب

ليتهى التحليل إلى مجموعة من النتائج، تنطوي على منظور قيمي^١ محدد. ويعتمد التحليل، ابتداءً، على مفهوم محدد للنص، مؤداه أن «النص» شبكة من العلاقات اللغوية، تلتقي فيها عدة نصوص سابقة. هذه النصوص السابقة هي النص الغائب، الذي يستعيد النص اللاحق، من خلال تبدل وتحوّل، حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة من ناحية، ومستوى تأمل الكتابة لذاتها من ناحية ثانية. دون أن يكون هناك تطابق - بالضرورة - بين النص الغائب (المُتَافَضِّ) والنص الحاضر (المُتَافِض). والنص الغائب - في حالة شوقي - هو نص أبي تمام، ولكن استعادته - في قصيدة شوقي - تتم على نحو سالب. يغلب فيه التناثر التجانس، وتسيطر عليه الخطابة على الكتابة، ويقترب الاستهلاك فيه بنوع من «الرؤية»، ذات صلة بالحدود القصوى لوعي فئة اجتماعية معينة.

ويتحرك تحليل محمد الحادي الطرابلسي لقصيدة شوقي «نهج البردة» من خلال منجز مغاير، يعتمد على «الأسلوبية المقارنة». تلك التي كانت خلاصة دراسة لافعة عن «خصائص الأسلوب في الشوقيات» (منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١). و«الأسلوبية المقارنة» - فيما يتصورها صاحبها - مشروع لدراسة أساليب الكلام، في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة. بقصد تبيين خصائص الأساليب في نص بعينه، عن طريق مقابلتها بغيرها من الخصائص، في نص أو نصوص مغايرة، سابقة أو معاصرة أو لاحقة. وتعتمد المقابلة - في دراسة شوقي - على المقارنة بين قصيدته «نهج البردة».

وَيْمٌ عَلَى الْقَاعِ بَيْنَ الْيَأْنِ وَالْعِلْمِ أَهْلٌ مَثَلَهُ قَمِي فِي الْأَشْهُرِ الْعُومِ

وقصيدة البرصيري: أَيْنَ كَلْدُكَرٍ جِرَافِيٍّ يَدِي سَكَمٍ مَرَجَتْ دَفْعًا جَرِيٍّ مِنْ مَقَلِّ بِلَمِ

«البردة» أو «البرّة»، وهي الأصل الذي نهج شوقي نهجه. ويقدر ما يلزم التحليل - في هذه المقارنة - إلى الخصائص العامة للمعارضات شوقي فإنه يتوقف - تفصيلاً - ليقابل بين أسلوب شوقي وأسلوب البرصيري، في معالجة موضوع بعينه. وهو المقابلة بين المسيحية والإسلام. وتتكشف - من خلال المقارنة التفصيلية - الخصائص الأسلوبية لشوقي، بمجوانها الدلالية والصوتية والتركيبة. وذلك لكي يتأكد حكم قيمي في النهاية. مؤداه أن المعارضة تبدأ في الظاهر - عند شوقي - من مطلق احتذاء ومقارنة. ولكنها تنتهي - في الحقيقة - إلى ارتقاء ومجاوزة.

أما تحليل كمال أبو ديب عن سبينة شوقي مهر «دراسة في بنية النص الإيحائي». تتجاوز الأسلوبية إلى البنيوية. فلا يركز التحليل - من ثم - على علاقة النص اللاحق بالنص السابق على المستوى الأسلوبي الجزئي. بل ينصرف التحليل إلى البحث عن العناصر التكوينية للذاكرة الشعرية. على نحو ما تنجلي في نص فردي. وبذلك يبدأ التحليل من ثنائية عامة. طرفها الذاكرة الفردية والذاكرة الشعرية، ليتحرك صوب البحث عن ثنائيات متجاوزة أو معارضة. أبرزها ثنائية الزمن والذاكرة من ناحية، وثنائية الذات الفردية والعالم الخارجي التاريخي من ناحية أخرى. ويقدر ما تظهر الثنائية انفصالاً دلالياً متأسلاً. في نص السبينة. فظهر توترًا عميقاً بين مكونات متدبرة. تكشف عن أزمة النص الداخلية وأزمة الإيحائيين في الوقت نفسه. وتتمثل الأزمة في تصور جذري للعلاقة بين الذات والعالم. حيث تنقلص القاعدة الخلاقة للذات إزاء سيطرة الإنشاء الزماني وتدفع الذاكرة الشعرية. وعندئذ تبدو «الذاكرة الشعرية» قريبة سبة متوندة. تكشف عن أزمة فئة اجتماعية. تحاول التحرر في الحاضر. لكن عبر إطار مرجعي. يعود بها إلى الماضي.

قد سلّمح لونا من التعارض بين تحليل كمال أبو ديب وتحليل محمد الحادي الطرابلسي لمعارضات شوقي. وهو تعارض يطوى على مقارعة تصورية مفهومية. تأميري، «البنيوية» و«الأسلوبية». وتفضي إلى معايرة في منظور القيمة وإحراء التحليل وعمليات التفسير على السواء. ولكن «الأسلوبية» نفسها تنطوي على أكثر من تعارض. لأنها تنطوي على أكثر من مسج ونجاح. ويبدو هذا التعارض الأثير عبر ثنائية مبهجة. يقدّر طرفها الأول بلون من «الأسلوبية السبائية». تحاول اكتشاف القيمة الجالية للنص. من خلال «التصاغر الأسلوبي» ويقدر طرفها الثاني بلون من «الأسلوبية الإحصائية». تحاول توثيق النص. وتصحح نسبه إلى صاحبه. من خلال التعرف على «البصمة الأسلوبية» الفارقة. ويبدو هذا التعارض الأخير بين دراسة عبد السلام المسدي عن «التصاغر الأسلوبي» وإبداع الشعر. تلك الدراسة التي تتوقف عند قصيدة شوقي «ولد الهدى». ودراسة محمد مصطوف عن «تحقيق نسبة النص إلى المؤلف». وهي «دراسة أسلوبية إحصائية في الثابت والنسب من شعر شوقي».

وتبدأ الدراسة الأولى بتأكيد منهجها وهو البحث عما يخلق «الفعل الشعري» في سياق النص. وذلك من خلال تحليل أسلوبي لجودج محدد. هو قصيدة:

وَلَدَ الْهَدْيُ فَالْكَلْبَاتُ غِيَاءُ وَفِي الْمَرْصَاتِ كَيْسَمٌ وَفَنَاءُ

ويتحرك التحليل - في هذه الدراسة - ساعياً وراء أنماط العناصر المؤكدة للظاهرة الأسلوبية. في قصيدة شوقي. فيلتص التحليل إلى الانظام البنائي الذي يصل بين هذه الأنماط في القصيدة. ويكشف التحليل عن عطف «التضاضل». وعطف «التداسل». وعطف «التراكب». ويعض التحليل في الكشف عن تجاوز هذه الأنماط في «تضاضل». يحدد متناح السر الشعري. في قصيدة أحمد شوقي

فيحدد قيمتها الجمالية التي تغدو قيمة أسلوبية . ويبدو « الضيفار » - من هذا المنظور القيمي - قرين النظام بنائي . تتوازن فيه المكونات اللغوية . لتتطوى وحدها على تنوع . بحيث تصبح قصيدة « ولد الهدى » نسيجا لغويا لحته الإكثاف وسداه الاختلاف .

وإذا كانت « أسلوبية » عبد السلام المسدي تحت - في قصيدة « ولد الهدى » - عن القيمة الشعرية للتضفير فإن « أسلوبية » سعد مصلوح تحت عن « القيمة الوثائقية » لصحة النصّ في قصائد شوق . من خلال عمليات إحصائية خالصة . ويزيد من أهمية هذه الأسلوبية الإحصائية « الحاجة إلى التأكد من « صحة » ما يسبب إلى شوق من شعر . سواء في « الشوقيات المجهولة » . وقد جمعها محمد صبري السريول . أو فيما يسمى « الشوقيات الروحية » . وقد أداها رؤوف عبيد . وهي تلك القصائد التي قيل إن « روح » شوق أملاها على « وسيط روحاني » . وإذا كانت « الأسلوبية الإحصائية » تعتمد على تحديد « البصمة الأسلوبية » لتحديد مستوى الصحة . بالسبيل إلى دليل - في حالة شوق - هو تحديد خصائصه الأسلوبية الثابتة . كما نظهرنا عليها صوصه المؤكدة . بحيث تصبح الخصائص لأسلوبية الثابتة « عيارا » يستعمل في قياس « صحة » ما يسبب إلى شوق . ولقد كانت نتيجة استخدام هذا العيار التشكيك في « نسبة » بعض « الشوقيات المجهولة » . وأهم من ذلك « الجزء » بما يشبه استحالة هذه النسبة في حالة « الشوقيات الروحية » .

ولا تقتصر هذه « الأسلوبية الإحصائية » على توثيق الصوص - بل تتجاوز التوثيق لتصبح - في مجال معابر من محالها - أحد الأدوات الإجرائية في عمليات التوصيف والتصنيف . خصوصا في مجالات « الصورة الفنية » . وهناك دراسات لافئة تستخدم التصنيف الإحصائي . في تحليل مجالات الصورة . ووظائفها . ومصادرها . وخصائصها . على نحو ما فعلت كارولين سرجن في دراستها عن « الصورة الشعرية عند شكسبير » . أو ما فعله وينتشارد فوجل عن « الصورة عند كيتس وشيلي » . أو ما فعله ستيفن أولمان عن « الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة » . وقد تجل أثر هذه الدراسات في الكتابات المعاصرة عن الشعر العربي . ابتداء من الشعر الجاهلي . ومرورا بشعر يشار وإلى تمام . وإنهاء يتتبع تطور الصورة في الشعر العربي الحديث بوجه عام . أو الشعر الإيحائي بوجه خاص

وتحتل « الصورة الفنية في شعر شوق الغنائي » - في هذا العدد - بدراسة يقوم بها عبد الفتاح عثمان . وهي دراسة تعتمد . ابتداء . على التعريفات التي قدمها محمد غنيمي هلال لغاهم الصورة في المدارس الأدبية المختلفة . بعد مزجها ببعض أفكار البلاغة العربية القديمة . وتنحرك الدراسة - من فرضية مؤداها أن الصورة في شعر شوق تجمع كل الخصائص والأنماط . فهذه « الصورة الشخصية » التي تستخدم في وصف الطبيعة . و « الصورة التجسدية » التي يتمكن شوق بواسطتها من التعبير عن المشويات في قالب مادي محسوس . و « الصورة التحريدية » التي يستخدمها شوق حين يشبه المحسوس بالمعقول أو المعقول بالمعقول . ثم « الصورة الوضعية » - اللامستبكية » ويراد بها مطلق التحسس والتكبير . وأخيرا « الصورة الدرامية » التي تحمل بالحركة والمصراع . وقد تمحاول الدراسة تصنيف الصورة عند شوق فإنها تحاول أن تتتبع مصادرها . في التاريخ والطبيعة . لتنتهي باحتداد في تحديد القيمة . من منظور السبب والإيجاب على السواء .

وإذا كانت دراسة عبد الفتاح عثمان عن « الصورة الفنية » تحاول تقديم اجتهد في فهم شعر شوق فإن دراسة حميد نصار عن « الشعر المنثور عند أحمد شوق » تحاول تقديم اجتهد مشابه . ولكن في نثر أحمد شوق . إذ تقع الدراسة على جانب من « الشعر المنثور » في كتاب شوق « أسواق الذهب » . خصوصا في حديثه عن « الحدى المجهول » . و « الوطن » . و « الذكرى » . و « وهم الدراسة بالكشف عن السياق التاريخي للشعر المنثور . في أدبنا الحديث . مثلا تناقش ارتباط الشاعر بالوزن . وتتوقف لتحليل نص قصير من نصوص شوق . لتستخرج بعض خصائص عامة للشعر المنثور .

وإذا كانت الدراسات السابقة تركز على الشعر الغنائي لأحمد شوق فإن أربعة من الدراسات المتتاقة - في هذا العدد - تركز على المسرح الشعري عند شوق . وأول هذه الدراسات دراسة إبراهيم حمادة عن « مسرح شوق والكلابسيكية الفرنسية » . وتبدأ الدراسة بإعاج دارسى شوق على تأثره بالمسرح الكلابسيكي الفرنسي . أيام دراسته في فرنسا . ولكن الدراسة تنفض هذا الإعاج . وتوصح مدى التباعد بين مسرح شوق وأصول المسرح الكلابسيكي . من خلال مناقشة خصوصية الموضوعات ومصادرها . والانتماء البالي للوحدات الدرامية . وتنتهي الدراسة إلى نتيجة مؤداها أن مسرح شوق لم يحيا المسرح الكلابسيكي . وإنما اتبع تقاليد المسرح الغنائي في عصره الزاهر . عصر أبي خليل القباني والشيع سلامة حجازي . ولذلك تزخر مسرحيات شوق بمشاهد الرقص والماء . كما تتميز بقصائدها الوجدانية الطويلة التي تصلح للقاء

ولعل هذه النتيجة التي وصل إليها إبراهيم حمادة تدفعنا إلى إعادة النظر في مسرح شوق . وبهم بأصوله التراثية العربية أكثر من اهتمامنا بأصوله الغربية . وتأتي دراسة عبد الحميد إبراهيم عن « المصادر التاريخية في مسرحية عجنون ليل » . لتؤكد هذا الجانب . فتكشف عن الصلة الوثيقة بين مسرحية شوق والمؤلفات العربية . خصوصا المؤلفات التي تدخل في التراث الشعبي . من قبيل « مصارع العشاق » و « قصه فيس بن الملقح العامري » . وإذا كان تأثر مسرح شوق بمصادر التراث الرسمي لا يحتاج إلى دليل . في مسرحيات مثل « عجنون ليل » و « عنترة » و « أميرة الأندلس » فإن تأثره بالمصادر الشعبية . فضلا عن متابعتها تقاليد المسرح الغنائي هو الذي يحتاج إلى جهد واكتشاف

وتتأقب - في الحديث عن مسرح شوق - دراستان ترككزا منها خاصة على « المرأة » . وتتبع الدراسة لأول « صورة المرأة في مسرحيات أحمد شوق » بوجه عام - بيتا تتوقف الدراسة الثانية عند ملهاة « الست هدى » بوجه خاص . وتؤكد أنجيل بطرس صمعان في الدراسة الأولى - أهمية الشخصية السالفة في أعمال شوق النثرية والشعرية على السواء . ويقدر ما تلمت دراستها الانتباه إلى دلالة عابور مثل : « علواء الهند » . « مصرع كليوباترا » . « الست هدى » . و « البهيلة » . و « أميرة الأندلس » . تلمت الدراسة الانتباه إلى الدور المحوري الذي تقوم به « المرأة » في بقية أعمال شوق . وتصل الدراسة بين الدور الدال للمرأة في مسرح شوق وحركة البهضة التي أكتدت دعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة . وساهم فيها أحمد شوق بقصائده المتعددة . ويقدر ما تركز الدراسة على رؤية شوق للمرأة في الإطار التاريخي الذي اختاره لمعظم مسرحياته تركز على مدى ما نمكسه هذه الرؤية من الواقع المصري . ومن حقيقة المرأة بوجه عام . وذلك دون أن تغفل الدراسة تناول المعى لصورة المرأة . من حيث خلق الشخصيات ورباطها بالحدث الدرامي واستخدام الحوار والشعر في المسرحية .

وتتحرك دراسة منى ميخائيل في تحليلها للمضمون المعركي والاجتماعي للمهاة « الست هدى » في اتجاه قريب من اتجاه أنجيل بطرس صمعان . فتركز الدراسة الأخيرة على موقف شوق من قضية المرأة . وتحاول أن تكشف مدى الذي وصل إليه في ملهاة . وما تكشف عنه الملهاة نفسها من نظرة تتعاطف مع « المرأة » في أزمتها الاجتماعية . لقد جمع شوق في تأكيد موقفه المناصر لتحرير المرأة في هذه الملهاة . فضلا عن مجامحه في تقديم شخصيات تتمتع بخصومية إنسانية . وفتح آفاق جديدة للملهاة والخطاب الشعري على السواء .

وننتقل - بعد هذه الدراسات عن مسرح شوق - إلى مجال مغاير . عبر محاور هذا العدد . يتصل بالتأثير والتأثير . ولكن التأثير والتأثير . في هذا المجال . لا ينظر إليه من منظور الأدب المقارن . وإن اقترب منه . وإعما من منظور تاريخي . يتصل بأثر بعض الأحداث الدلابة في شعر شوق من ناحية . وتأثير شعره في الشعر العربي المعاصر له واللاحق من ناحية ثانية . وتأتي دراسة محمود علي مكي عن « الأندلس في شعر شوق ونزوه » لتتوقف وفتات ممصلة عند أثر الأندلس في إنتاج شوق . متعفة هذا الأثر - في قسمها الأول - منذ بداية شوق الشعرية . مروراً بسنوات دراسته في فرنسا . ثم عودته إلى مصر . حتى سنة ١٩١٤ . لتزد بذلك صلة شوق بشعراء الرومانسية الأوروبية . وتتبع تحلق فن الموشح في شعره . مثلاً تتبع مقالاته التي كتبها عن الأندلس . ومعارضاته الأولى للشعراء الأندلسيين ونغضى الدراسة - في قسمها الثاني - لتتبع رحلة المنق . وحياة شوق في إسبانيا . منذ أوائل سنة ١٩١٥ إلى سنة ١٩١٩ . ويقدر ما توضح الدراسة صلة شوق بالثقافة الاسبانية تكشف عن صله بالتراث الأندلسي . لتتفهم آثار شوق الأدبية في المنق . بكل ما فيها من شعر غنائي يتوزعه الموشح والقصيد . وشعر تاريخي يضمه كتاب « دول العرب وعظماء الإسلام » . وما يتصل بهذا ودك من آثار نثرية . أهمها « أميرة الأندلس » .

وإذا كانت دراسة محمود علي مكي تكشف عن تأثير شعر شوق ونزوه شجيرة تاريخية محددة . هي تجربة المنق . فإن دراسة على الشافي تكشف عن تأثير شوق في غيره من شعراء العربية . وذلك من خلال « إطار لدراسة تأثير شوق في الشعر التونسي في الثلث الأول من القرن العشرين » . والمصحح المتبع - في هذه الدراسة - قريب من منح الدراسة السابقة . فهو منهج تاريخي . يعتمد الوثائق والوقائع . ويرصد أثر شوق في الحياة الفكرية والأدبية التونسية . وتبدأ الوقائع التاريخية بالصلة التي شأت بين شوق وأحد رعماء الحركة الوطنية التونسية . وهو الشيخ عبد العزيز الثعالبي . أثناء إقامته في مصر . ويقدر ما تتببع الدراسة أثر شوق في شعراء « الإحياء » في تونس . من أمثال محمد الشافلي حزنه دار . وسعيد أبي بكر . ومصطفى خريف . فإن تتوقف عند تأثير شوق في شعراء الرومانسية . خصوصاً الشافي . في قصائده مثل « الحجنة الضالعة » التي تتقارب بعض مقاطعها مع قصيدة شوق « غلاب بولون » .

وتختتم محاور هذا العدد بدراسة صالح جواد الطعمعة عن « شوق وآثاره و مراجع غربية مختارة » . وهي دراسة تتبع اهتمام الأوروبيين بشعر شوق . دراسة وترجمة . منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى يومنا . وتلفتت الدراسة إلى تزايد الاهتمام بشعر شوق . في الأساط الاستنراقية . بعد الحرب العالمية الثانية . وذلك في إطار اتساع الاهتمام بالأدب العربي الحديث عموماً . ولكن تؤكد الدراسة أن نصيب شوق من الترجمة والدراسة لا يزال محدوداً . ينظر المزيد من الجهد . خصوصاً تقديمه إلى القارئ الأوروبي العام . من خلال تعادجه الشعرية الإنسانية . وتختتم الدراسة . مخلصاً - يضم أولها تصنيفاً بليوجرافياً للمترجم من شعر شوق . ويضم ثانيها بليوجرافياً لأهم المصادر الأجنبية عن أحمد شوق .

وينتهي العدد بعد عرض ماهر شفيق فريد و محمد عبد المطلب لكتابي منح حوري - « الشعر وتكوين مصر » - و محمد عبد المادى الطرابلسي - « خصائص الأسلوب في الشوقيات » - ولكن ليبدأ القارئ في طرح أسئلته الخاصة . حول ما قبل عن شعر شوق . وما يمكن أن يقال عنه .

دلائل القدرة الشعرية عند شكوى

محمد بن العتصاوى

قالوا : إن شعر شكوى هو من صميم مرحلة الإحياء التى ترعها محمود سامى البارودى
والتي قامت تستهدف ربط حلقات التاريخ التي كانت قد انفصلت عندما نصب الشعر
العرق بعد عصر العباسيين ، وذلك بطيافان الصنعة ، واختفاء الأصالة وراء قضايا تقليدية
ميتة . فكان الشعر في عصر الجيود هذا ، كما يصوره العقاد : « كلاماً منظوماً لا يستهدف
غير الوزن ، ولا يستكثر إلا محسنات الصنعة حتى تحول الشعر إلى ما يشبه الشواهد
والمنظومات التي كانت تشيد بها كتيب البيان والبدع ، فظهر في الشعر التطريز والتصنيف
والتشطير والتخمين . وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها كما يبارى الأطفال
في جمع الملون وتضيقه »^(١) . فكان لابد ، وحالة الشعر هذه ، أن تنشأ حركة شعرية
ناهضة تحطم أسوار الجيود ولتأخذ حصونه ، فبدأت حركة البحث الجديدة التي ترعها
البارودى ، والتي استطاعت أن تجعل الماضي يرتد إلى الحاضر ، وأن تبحث إلى الحياة أروع
النماذج في تراثنا الأدبي ، فبدأت العيون تنفتح على فروع فكرية وأدبية هائلة ، خلفها لنا
أسلافنا الأولون ، فنشطت عملية إحياء لأمهات الكتب العربية القديمة ونشرها في الناس .

في معظمهم بالولاء المقادير لنماذج الشعراء القديمة ، والحفاظ على
النسق الذي يحتضنه في أمانة ، كما يحتضن الخطاط ذو اليد الصناع
الذي لا يحط ابتداء بل يجرى على مثال سابق أمامه ، فيحتضنه بقلم
بين أصابعه. وهذا ما كان يعمل البارودى هدفا له ، حين يقول في
صراحة :

تَكَلَّمْتُ كَلَامِي قَلْبِي مَا جَرَّتْ بِهِ عَادَةُ الْإِنْسَانِ أَنْ يَتَكَلَّمَ
فَلَا يَحْتَضِرُ بِالْإِسْمِ حَقْلُ فَلَا يَدْرِي أَيْنَ الْإِهْلِكُ أَنْ يَرْمَا

وهكذا كان احتفاء الماضي في عهد البارودى يعتبر إضافة

هذا الارتداد إلى الماضي والامتداد به إلى الحاضر ، كان قد أتقن
الأسلوب الشعرى مما كان قد ترقى فيه ، فأصبح لدينا مستوى من
التعبير الأدبي والشعري يضاهي ما انتهى إليه الشعراء العباسيون من
تجارب شعرية ، نجد فيه رنين الأقدمين وصوتهم وطرائق صياغتهم ،
كما وعنها آذان شعراء حركة البحث من أمثال البارودى وحافظ
وشوقي .

وعلى الرغم مما حققته هذه الردة إلى الماضي من قدرة على التقاط
الرنين الموسيقي ، واحتفاء ما ادخرته الأذن المرحمة ، والحفاظ على
المستجيبة ، والتي ربما صدرت عن طبع وسليقة ، فقد ظلت مكبلة

الشعر غارين في الوزن أو في الزخرف أو اللهو... أو كل ما يجعل الجارب الشعرية لقوة الحياة ضيقة الألق. والنوع الثاني: هو الذي أحسن فهم الماضي وازداد ارتباطاً بمتابعيه الحية، وأدرك التراث إدراكاً سليماً يتجاوز الماضي إلى المستقبل، والمعلوم إلى المجهول، والواقع إلى الممكن وما وراءه الممكن.

رابعاً: إن المحافظة على تقليد ما لشكل القصيدة أو حتى موضوعاتها لا يعني بالضرورة البقاء في أسر التقليد والصنعة، ذلك أن الشاعر المبدع يمكنه أن يظل مُبدعاً مع محافظته على الشكل القديم، لأنه في هذه الحالة سيكون حتماً قادراً على ألا يجعل للشكل وجوداً ثابتاً مستقلاً قائماً بذاته، فإن مثل هذا كتيلاً أن يحل الشعر إلى صناعة، بل سيصبح الشكل - في حالة حرية الأداء والحركة - متفاعلاً مع المضمون ومتوحداً معه، ويقدر ما يكون الشاعر بارعاً في التوفيق بين الاثنين يكون شاعراً.

وإذا أردت شاهداً على ما نقول، فارجع إلى محارب شعراء كالنبي أو أبي العلاء أو أبي نواس أو غيرهم من الشعراء الذين تَلَّوا التقليد واستطاعوا في حدود الأشكال القديمة أن يفجروا طاقات جديدة، يمررونها، ويصيغونها، ويؤنسوها متوجهة بهم، بل إننا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا بوجود عالم خاص لكل شاعر من هؤلاء، تتحقق فيه رؤيته وموقفه الفكري الخاص، وبنائه الفني، وإيقاعه وتوتره، ولغته التي لا تنفصل عما تقوله.

هذه الحقائق إذا افقنا عليها فلا أظننا نكون متصفين مع أنفسنا إذا اتهمنا شوقي بأنه كان مجرد شاعر تقليدي يرسف في أغلال الشكلية والصنعة، أو ليس عنده سواها، وأنه شاعر متعلم الشخصية، مفقود للأصالة، فرداً لما يقوله القدماء، ومتنبي إلى ما انتهوا إليه.

وإذا جازنا أن نذهب في القول غير هذا المذهب، وأن نرى في شوقي رأياً مخالفاً، فما هذا الرأي؟ ومن يكون شوقي؟ وما ذنبه الذي تقدر بها، أو ما هو علله الخاص الذي يجعله يبدو نسيجا متميزاً؟ أو بعبارة أخرى ما دلائل القدرة الشعرية عند شوقي؟ وهل في بعضها ما يثبت له شيئا من الأصالة أو نوعاً من التفرد يُبرِّزه من الشكل للتعلق الواحد والمتنبي؟

إن أول دليل على القدرة الشعرية عند شوقي هو ما أجملنا الإشارة إليه سابقاً، ونعني به صلة الشاعر بترابه، ونوعية هذه الصلة، ومعناها من الوجهة الإبداعية.

فالمعروف أن الشاعر الحقيقي لا يرتبط بمادة التراث المكتوبة وحدها، فإن هذه المادة المكتوبة من فكر أو آثار أو آراء أو كتب إنما تمثل الجانب الثقل للشاعر فهي تدخل في تكوين ثقافته، وليس لها من حيث هي مادة تكتشف في إبداعه. إن صلة الشاعر بالتراث هي في الحقيقة صلة تتجاوز ذلك، أي تتجاوز مادة التراث المكتوبة إلى

حقيقية، بل انتصاراً يستج له الشاعر، ومقدرة لا يبلغها أو يحققها إلا الشعراء الحقيقيون، هذا إذا قلنا ما يقوله بما كان يزدق في عصره من ركافة وصولة. من أجل هذا رأينا شموخ البارودي وزهو ونشوة، حين يجد نفسه قادراً على أن يتكلم كالماضين قبله.

والسؤال الذي نطرحه الآن للمناقشة هو: هل كان شوقي أحد أقطاب مدرسة الإحياء المشهورين، والذي لأم بدوره الخطير في إعادة الزين الموسيق لشعراء العباسيين، والمحافظة على بقية طيبة من عَمَرَةِ الكلاسيكية الأصلية، نقول: هل كان شوقي في كل ما قدم من عمل مجرد شاعر لا يحظ بالحظ ابتداءً، بل يجري بالقلم على مثال سابق، أو قل هل كان مكبلاً في قيود التقليد لدرجة تمنح معها شخصيته الفنية، على نحو ما زعم الققاد في هجومه على شوقي، حين جرد شعره من كل طغز وأصالة؟ أو بمعنى آخر هل افتر شوقي على طول أعماله الشعرية إلى ما نسميه بالنديا الفريدة والمبتدعة، والحيثية، والمحافظة بحيويتها وطراحتها على الدوام؟ تلك الدنا التي نعتبرها، ويمتيرها الجميع، أساساً مهماً ضرورياً لابد من توافره لدى التجارب الشعرية الفاعلة على البقاء، والتي بدونها يصدر الشعر عن مجرد الموجة التي تختلف في جوهرها عن المبكرة الخلاقة التي تحفظ لصاحبها خلوده ومكانته في تَرَجِّع القيم على مرِّ الأيام وتعاقد العصور، واختلاف المكان والزمان.

قبل الإجابة على هذا السؤال المطروح أرى أنه يجدر بنا أن نتفق معا على جملة من الحقائق حتى يكون كلامنا بعد ذلك موضوعياً ومبنياً على أسس من التضام المنطقي.

أولاً: هذه الحقائق أن التزام الشاعر بالزمن الشعري للقدماء ليس في حد ذاته سيئاً وليس جرمية يؤاخذ عليها الشعراء.

ثانياً: إذا كان من الطبيعي ونحن في مرحلة حضارية تتغير مرحلة أسلافنا، فنحن نسلم بأن تكون لنا - إن كنا أحياء بالفعل - طريقة تعبير خاصة، فليس بالضرورة أن تكون لنا أشكال شعرية خاصة أو جديدة، ذلك أن في مقدور الشاعر المحافظ على أشكال شعرية قديمة أن يفجر من خلالها الطاقة، ويحررها ويضفيها، بل يمكن أن يحقق كذلك دنياه الفريدة والمبتدعة.

فالمرء أبق مفتوح، وكل شاعر قادر على الإبداع يستطيع أن يزيد في سعة هذا الألق، ويضيف إليه مسافات جديدة، أو على حد قول بعض النقاد: «إن كل إبداع هو في آن ينوع وإعادة نظر: إعادة نظر في الماضي وينوع تقييم حليد»^(١).

ثالثاً: إن حكنا على المحافظين أو التقليديين - أو قل المكيين بالولاء العقائدي للشعر القديم - ينبغي أن يفرض بين نوعين من التعامل مع الماضي. النوع الأول هو الذي لا يرى في تراثنا وشخصيتها إلا الأشكال الخارجية والقوالب التي جعلت

وانظر بعد ذلك إلى روح التراث وتمثل شوقي لحضارة أمته ، حين يرفع مصر كل فرد فيها إلى مستوى مصر الإنسانية فيلقي صوت شوقي بصوت الجيوش :

لن يهتف بسلمينا فرأى لبست يا فليبت الشهباء
تجنت بزيها زرقاً وفزاً وفكت بكلمها هُماً وصبا
لم نر حرّ حكم الله حكاً ولم نر حوراً بابو اللو بابا
ولا غطيت في الأضياء إلا صبح الطور ، والألب البها
ولا كسرت إلا رجسة حبرٍ بقلد قومة الجنّ الرها

ويستل شوقي في التعبير عن المكون في ضميره وضحه تراث شعب وأمه بدفعة كيانه تخرج عن مجال القصيدة - الحكاية ، أو القصيدة - الأفكار ، أو القصيدة - الزخرف ، أو القصيدة - الوصف والموضوع الخارجي الذي يظل خارجياً . بل تصدر القصيدة بدفعة روحية تيمرية .

أما الدليل الثاني للقدرة الشعرية عند شوقي ، ولعله أبرز الأدلة وأكثر مصادر الإبداع ظهوراً عنده ، فهو عصر الموسيقى والإيقاع الشعري . فكلنا يعلم أن الأثر الشري هو في النهاية شكل إيقاعي ، يسعى إلى طرح رؤية تمثل إلتيا عبر جسّد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي ، ومن ثمّ فالقصيدة تنم وتغير يجمع بين الإيقاع والمذلول ، ويصل بين التعبير ومصاحبه وموضوعه في أن واحد - إن تمّة لذة شعرية راقية في الحركة النفسية النابعة من إيقاع الكلمات ومقاطعها ، وبهذا تصبح الكلمات والموسيقى في القصيدة الشعرية إيقاعاً يصل بين النفس والكلمة ، بين الإنسان والحياة .

ولا شك أن الشعر في نشأته ذو صلة وطيدة ووثيقة بالموسيقى . فقد كان ما في أبيات الشعر من موسيقى خاصة ، تصدر عن تكرار الصوت إثر فواصل منتظمة . وتتابع الكم الموسيقى بسبب تفاوت حجماً وكما ، وتردها على مسافات زمنية معينة . كان كل ذلك يسهل الترانيم الشعرية القديمة . والذي نريد أن نؤكد هنا أن الشعر صوتاً داخلياً مستقلاً عن موسيقى الشكل المنظوم قد يوجد فيه . وقد يوجد بدونيه . وأن هذا الصوت الداخلي يرتبط بطريقته في إيقاع الجممل - وفي طاقّة الإيقاع التي تصدر عن تتابع الكلمات وما يجره الإيقاعات من أصدااء متونة ومتعددة .

وشوقي كان له هذا الصوت الداخلي ، بل لا تغالي إذا قلنا إن هذا الصوت كان له حضوره الظاهر والفعال ، في كثير من تجارب شوقي الشعرية ، كان مولعاً بالموسيقى ، مستمتعاً بها ، قادراً على توليدها ، والتأثير بها في نفوس قارئيه وسامعيه .

ولا يزيب عن الدارسين قدرة شوقي على الظفر بنسج شعري تظهر فيه براعته في استتار العلاقات الصوتية واستغلالها في التعبير عن اللحظة الشعرية التي يصدر عنها أو في الدلالة على موقفه النفسي .

ما وراء هذه المادة ، ونعني بذلك الارتباط بالأعماق التي احتضنت هذه المادة وأوذت إلى وجودها ، إنه ارتباط بروح الأمة ذاتها ، يتنايع حياتها ، يغلثها وتطلعاتها حيث الجدور والبلور والأصول والأسرار . إنه تمثّل وتشرب لحضارة الأمة وذوقها .

ولعل شوقي أن يكون من أبرز الشعراء المعاصرين الذين فهموا التراث على هذا النحو ، واستطاعوا أن يسوعوا حاضر الأمة وماضيها ، وأن يصعدوا بصوت يتنايع الأصيلة في أعماق تراثهم وشعوبهم وحضارتهم ، سواء أكانت حضارة مصرية قومية ، أو عربية إسلامية - ولذلك كان من الشعراء القلائل في عصرنا الحديث الذين نقلوا إلينا أصوات شعوبهم . فلم يكن صوت شوقي صوتاً واحداً ، بل كان صوت شعب وعصر ، كان رسالة .. كان صوت أمته وصوت عصره .. واليعتري ليس واحداً بل كثير كما يقولون .

إذا شككت فأنمل قصائده في كبر الحوادث في وادي النيل ، وفي الهزيمة النبوية ، وانتصار الأفراك ، وذكرى المولد ، ومشروع ملنر ، ومشروع ٢٨ فبراير ، وخلافة الإسلام ، ودعلى مفتح الأهرام ، والانقلاب العثاني ، وأبر الحول ، والأزهر ، والصحافة ، ونكية بيروت ، وتكليف ألقده ، ودواعى اللورد كرومر ، والعلم والعلوم ، وديك مصر ، ونجح البردة ، وذكرى دنشواي ، وغير ذلك كثير . ثم اقرأ له «جنون ليلى» ومصرع كليوباترا ، والفيز ، ودعلى بك الكبير ، فستجد في كل هذه التجارب قدرة شوقي على تجاوز المادة التاريخية أو الواقعية إلى ما هو أغنى حين يُقْلَت من عالم الواقع المهدود ويذهب إلى ما وراء ذلك ، يذهب إلى ما وراء الحدث أو المادة التراثية إلى عالم فسح من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية ، فها وراء الحد والنوع وما وراء القاعدة والتقليد .

ويكتفى هنا أن استشهد بقصيدته في ذكرى المولد حين يعيد إلى سمنا روح التراث ، حيث الحنين والحركة ، وحيث البراءة والصبوة ، وحيث بكارة شوقي وحيوته .

سنلوا قلبي هداية سنلوا ولانا لنلّ على الجلال لهُ عجايبا
يقول فيها :

وأصابعي سقيت بهم سلالاً وكان الوصل من قصر حيا
ونادتنا الصباب على بساط من اللندانت عجلن شربا
كلّ بساط عفى سوف يطوى وإن طال الزمان به وطأ
كان القلب بعدهم هرباً إذا غافته ذكرى الأهل فابا
والإنبيك من علق الهالك تمنّى فقد الأمة والضمنا
أما الدنيا - أرى دنياك نفى تسبكت كل أروى إصبا

وغير ذلك كثير ، منه قوله :

عَلِمْنَاهُ كَيْفَ يَجْفُو هَجَاتِ طَائِمٍ لَاقَتْ مِنْهُ مَا كَفَى

ثم انتقل إلى قوله :

بِقَاعِهَا رَلَعَتْ جَفُونَهُ نَفْسُكَ لَا تَبْهًا شَجُونَهُ
خَسَلُ الْهَوَى لَكَ تَحْلَهُ إِنْ لَمْ تَعْلَمْ فَمَنْ يُعْبِتُهُ

ولا تنسى قصيدته في زحلة التي يقول فيها :

بَا جَارَةَ الرَّادَى طَرِئَتْ وَعَافِلٌ مَا يَشْنُو الْأَحْلَامُ مِنْ ذَكَرَالُو
تَلَفَتْ فِي الذِّكْرِ خَوَالُو وَفَى الْكُفَى وَالذَّكْرِيَّاتِ ضَدَى السِّنِّينِ الْخَالِكِي

وتغير ذلك من الشعر كثير وكله شاهد على قدرة شوق على السيطرة على العناصر الصوتية للغة ، وبث إحساس خاص من خلالها ، يتلهم مع الموقف أو اللحظة المثارة .

وإذا تركنا الغزل وألقينا نظرة على مطلع قصائده فسنرى في لغة هذه المطالع نسيجهما الشعرى ، بما يتجوه من تقديم وتأخير وحذف وإظهار واستعمال للإيقاع المتناقل . أو ما يعرف بحسن التقسيم ومن استخدام خاص للطف والطباق والمقابلة . ومن انتقاء لكلمات بيتها ذات إيقاع تشع مع بالقوة والاعتدال بالذات والسو . انظر مثلا إلى مطلع قصيدة نيج البردة :

وَيْسَ عَلَى الْفَاعِ بَيْنَ الْبِلَالِ وَالْعَلَمِ
أَحْسَنُ سَفَلَةٍ ضَمَى فِي الْأَشْهَرِ الْخُزْمِ

ثم التفت إلى ما يُشيمه البيت من جلال وقوة وسمو في الروح والكلمة معا ، ثم يسترسل قائلا :

رَمَى الْقَلْبَ بَحْنِي جَوْفَرُ أَسْفَى بِمَا سَاكِنُ الْفَاعِ أَفْرَكَ مَا كُنَّ الْأَجْمِ
لَا تَرْتَا حَفْلُضِ النَّفْسِ قَائِلَةً بِأَوَّلِ جَنْبِكَ بِالسَّهْمِ الْمَصِيبِ رَمَى
جَعَلَتْهَا وَكَفَّتِ السَّهْمُ فِي كَيْدِي جَزَعُ الْأَحْيَاءِ عِنْدِي هَزَ ذِي أَلَمِ
بِالْأَجْمِ فِي قَرَارَةِ الْهَوَى قَدَرُ قَوْشَلِكِ الْوَجْدِ لَمْ يَصِرْ وَلَمْ يَلَمِ

وتأمل في الأبيات السابقة حديث لنفسه عندما رماه حبيبه بنظرة التي قتله أوكادت ، ثم انظر إلى جرح الأحبة الذي لا ألم له ، ثم الهوى الذي هو قدر ، ثم كلمة «شبه الوجد» ، ثم هذا الجلال الذي يتشرف في المقدمة الغزلية كلها ، ويضئ عليها جوا خاصا من السمو الروحي .

ونجمة مطالع أخرى تحمل ذات التأثير . مثل قوله :

وَلَدَ الْهَدَى فَالْكَلَفَاتِ فَيَا وَهْمَ الزَّمَانِ يَسْمُ وَلَسْنَا

أو قوله في «ذكرى المولد» :

سَلُّوا فُلْهِي هَذِهِ سَلَا وَتَلَا لَحْلَحَ عَلَى الْجَهْلِ لَهْ جَنْبَا
أَوْ فِي قَوْلِهِ فِي مَطْلَعِ قَصِيدَةِ «هَدَى الْحَرْبِ» :

وأمثله ذلك كثيرة في شعره ومتحققة في قصائده على اختلاف طولها وأوزانها ومناسبتها .

فن القصائد التي تظهر فيها طاقة الإيحاء بالموسيقى وما تجرم من أصداء مثلونة ومتعددة ، قصيدته التي عنوانها «أثر البال في البال» والتي وصف بها حلالاً راقصاً بقصر عابدين ، يقول فيها :

حَفَّ كُنْهَهَا الْحَبِيبُ فَسَهَى لِفَقْدِ ذَهَبِ
أَوْ دَوَائِلُ فُرُودٍ..... مَسَاحُجٌ بِهَا لَسِبِ
أَوْ لَمْ يَحْبِيبِ جَلَّةً عَنْ جَوَاهِرِ الشَّيْبِ
أَوْ شَلْطِيقٌ وَبَنَسْنَبِ حَسِينِ لِي بِدِ لَسِبِ

وهي قصيدة يظهر فيها أثر اللحظة والانفعال بها ، فهي تعكس للملح وما يسببه من حيوية الحركة ورشاقها حيث تكشف اللغة عن إيقاع اللبلة وما دار فيها من نغم ورقص .

وقصيدته بعنوان «مرقص» التي أنشأها على وزن مُحَدَّثَاتٍ حيث يقول فيها :

مَالُو وَاصْبِيبِ . وَاقْصِي الْخَصْبِ
لَسِ هَاجِرِي يَشْرَحُ النَّسْبِ
عَنْبِهِ رَهِي لَبْتَهُ رَقَبِ

ثم أثمار الغزل . وهي كثيرة يمتلئ بها الجزء الثاني من ديوانه . ومنها قصائد كاملة الوزن ، مثل قوله :

خَدَعُوهُمَا بِقَوْلِهِمْ حَسَنَاءَ وَالْفَوَاقِي يَهْرَهُنَ الْبَنَاءَ

وقد لا يخفى أن شوق كان قادراً على لغة الحب . فهو يعيدها ويحكم بها كعاشق ، استمع إليه في هذه الأبيات :

رُفِعَتْ الرُّوحُ عَلَى الْهَفَى مَعَكَ أَتَعْنِ الْأَيَّامُ يَوْمَ أَرْجَعُكَ
مَرْ مِنْ يَهْدُكَ مَا رَوْعِي أَتُرَى بِأَخْلُو يَهْدِي رَوْعُكَ
كَمْ شَكُوتُ الْبَيْنِ بِالْبَلِّ إِلَى تَطْعَمُ الْهَجَرِ عَمِي لَنْ يَهْلُوكَ
وَعَتِ الشُّوقُ فِي رُوحِ الْغَيَا فَكَيْفَا الْحَرْقَةُ نَمَّا اسْتَوْدَعَكَ
يَا نَعِيمِي وَعَدَانِي فِي الْهَوَى بِطُولِ لِي الْهَوَى مَا جَعَلَتْ :
أَتَى رَوْحِي ظِلْمَ الْوَهْشِ الْهَوَى زَعَمَ الْقَلْبُ سَلَا أَوْ غِيَتَكَ
مَوْفَعِي عِنْدَكَ لَا أَصْلَحُهُ أَوْ . لَوْ نَعْلَمُ عِنْدِي مَوْفَعَكَ
أَرْجَعُوا أُنْكَ شَالِكُ : مَوْجِعَ لَيْتَ لِي فَرَقَ الْفَتَا مَا أَوْجَعَكَ
نَامَتْ الْأَحْزِينُ إِلَّا مَقْلَعَةً تَكْبِيُ الدَّمْعَ وَرَوْحِي ضَعِيفُكَ

وانظر إلى قصيدته التي يمارس فيها المحصرى حيث يقول :

نَفْسُكَ . جَفَاءَ مَرْقُفَةٍ وَيَسْكُفُ وَرَحْمَ عَزْدِهِ
حَيْرَانُ الْقَلْبِ مَعْتَبِهِ - مَقْرُوحُ الْهَجَرِ مَسْهَدُهُ
أَوْدَى حَسْرًا إِلَّا رَقَبًا يُغْفِيهِ عَلَيْكَ وَثْنُهُدُهُ

إيه باليل هل شُهِتَ المصاب كيف ينصبُّ في النفوس انصبا
بلغ الشرقين قبل اليلاج الضحى أذ السريس وأنى وغسا
رائع للثروات سعداً فسمعتُ كاد أنقى في الأرضي ما شها
فد باليل من سواك لوباً للثرواري وللصحى جيلها
رائع الحالكات منك نظماً واحب شمس البهار ذاك النقا
قل غاب كوكب الأرض في الأرض فليس عن النساء احتجاب

ويقول شوقي في ذات المناسبة :

شيموا النفس واصلوا بفساحها
واعى الشرق عليها فبكاهها
لسبى في المركب لا أفلت
بوشع . هنت فنادى ففناه

الحزن عند حافظ يختلف من الحزن عند شوقي ، ففي حين يلجأ حافظ إلى تعجير الأسمى باختيار هذه اللغة التي تجسد المصاب تجسيدا (ينصب في النفوس انصبابا) والذي يلتبس من عناصر الأداء ما يمينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التي عشت الكون موت سعد ، فهذا الليل لا يد أن يتبرجل المصاب ، ولابد أن تمتد رقعته ويمتد سلطانه فلا يطلع النهار . وحتى إن طلعت الثروات فلن تملأ الدنيا ضياء . لأن الذي يملأها نورا وبهجة قد مات . وهكذا يبلع الشاعر سواد قلبه على جميع الكائنات والموجودات من حوله

فإذا انتقلنا إلى أبيات شوقي رأينا أنفسنا أمام عاطفة هادة . قادرة على بث الشعور بالحزن ، ولكن بأسلوبها الخاص . والاستماعة بعناصر إيجابية أخرى . فقد كان شوقي في لبنان عند موت سعد ، وساءه البأ للقصع وهو معترِب عن وطنه . فحز ذلك في نفسه وشق عليه ، وكان يشق لو أمداً الله في أجل سعد بعد بعض الوقت حتى يراه قبل موته . ولكن المبة عاحته فلم يستطع أن يحقق أمله . ومن ثم فقد كان لموت سعد أثر مضاعف في نفس شوقي

أولاً : حزنه على موته . وثانياً : لتلقية البأ وهو بعيد عن وطنه . وإذا كان حافظ قد لجأ إلى التأثير عن طريق تعجير اللفظ الذي كان يظهر من صدره كما يظهر الشر من البركان ، فقد كان شوقي أكثر هدوءاً ، وأقدر على السيطرة على انفعالاته ، فلم يلجأ إلى الحماس ، ولم يستعن باللغة التي تملع القلوب هؤلاء ، وإنما أراد أن يبرز في غير فصيح فاستعان بموسيقى هادة ، وإذا كانت أبيات حافظ قد أسكنتنا قلب العاصفة ، فقد حطت بنا أبيات شوقي في زورق حزين يشق طريقه بين أمواج ساكنة .

ففي البيت الأول يُوقنا شوقي أمام الشرق العربي كله وقد تجمع ليشيع حنازة سعد في إخماءه باللغة الحزن . يشيع فيها جلال الرزة . ولم يشيع الشرق سعداً حين شيهه . بل هو قد شيع الشمس ومال بها إلى الغروب ، على أن الذي أكسب الصورة روحها ، ومنحها هيئتها تلك العلاقات التي تألفت من كلمات البيت ، والتلازم الموسيقي بين

سبعك يعلمو الحق واخو أنفلس
ونضرودين الله أيلان نظرب

أو في مطلع في «خلافة الإسلام» حين يقول
عادت أغلى الغرب ربح بواج وسعت بين معالم الأفرح
أو في «وداع اللورد كرومر» حين يقول
أيانكم لم عهد إسماعيلاً ؟ أم أنت وزعون بنوس يلا

أو قوله في العلم والتعليم :
قم للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا
أو في مطلع قصيدة «شهيد الحق» حين يقول :

إلام الحلف ببنكم إسلام
وهذي الفجوة الكبرى علام

أو قصيدة «السودان» التي مطلعها
وق الأرض شز مفاديره لطيف السماء ودهانها

هذه جميعها طالع فيها براعة الاستهلال التي تتمثل في مزج إيقاع الجملة بعلاقات الأصوات والمعاني والصورة وطاقة الكلام الإيجابية . بحيث تعطي هذه الإشارات الصوتية الجاذبة وما بها من التعجير والتنوع في حركة وتكوين .

هذا الصوت الداخلى للشاعر هو الذى يقضى على شعره ذلك الطابع الخاص . ويحقق ذاتية الفنان المتفردة ، ومن هنا يعتبر إيقاع شوقي معلماً هاماً من ملامح شخصيته الفنية ، ودليلاً من دلائل قدرته الشعرية .

أما الإرهاص الثالث للقدرة الشعرية عند شوقي فهو العاطفة المهادنة الحركة التي تنأى عن الأنفعال الصاحب الحاد . إنها العاطفة الخاضعة لسلطان العقل والفن . وليست العاطفة المشبوبة بغير قيد أو شرط . فالعاطفة مها بلغ صدقها لاستطيع وحدها أن تحقق الفن . إنها عامل أساسي وجوهري في التجربة الشعرية . ولكن لا بد أن تتمتع بعقل الفنان الخالق امتزاجاً يحقق الاعتدال والتوازن . ذلك أن الذى يحدد القيمة النهائية للعمل الفني هو الفن . لا العاطفة المشبوبة أو الصادقة وحدها .

وهنا يختلف شوقي عن حافظ ، فليبا يؤثر شوقي العاطفة المهادنة الخاضعة لسيطرة الشاعر، والتعبير عن الانفعالات الحياضية الصاحبة . إذا حافظ يؤثر طبيعته الخاصة التي تتمثل في قدرته على إثارة الانفعال بما يمتلك من عاطفة مشبوبة . ومن هدير الخواطر المتدفقة . ومن اللغة التجسدية ذات الإيقاع الخاص والوتر الخاص . لغة كلفة الأقلمع . لغة ترح وتجرف . ذات موج عالٍ من الانفعال . ولكني نخرج من التجريد إلى التحديد دعنا نتخير المقتطفين الأولين من رثاء حافظ وشوقي لسعد زغلول . يقول حافظ :

لجنة بحجم الكون . بيته الذي قاله في مقدمة قصيدته -بحج البدة
والذي يعتبر من مفاخر شعر شوقي حقيقة - والذي يقول فيه

رُزِقْتُ أُنْشِجَ مَا فِي السَّاسِ مِنْ خُلُقٍ
إِذَا رُزِقْتُ الْخَاسِ الْمُخْلِجِ فِي الشَّيْخِ

هذافضلا عا في صياغة البيت من تأثير ظاهر . يرجع إلى طريقة
شوقي حين يعلو بنظامه ونسجه إلى درجة عالية . وقد اختار كلماته
فأحسن اختيارها . وحين جعل أسمع ما يتحل به الإنسان من خلق :
أن يكون قادرا على الخاس المرلر لأخيه الإنسان فيها بأن وفيما يفعل .
فالإنسان سجين تجرته وطبيعته ، ومن الصعب أن يتحول أو يتغير .
وعليتنا أن نتقبل الآخرين ونسامحهم ، وإذا فعلنا فقد رزقنا أسمع ما
في الناس من خلق .

ومثل هذا ، وإن كان أقل روعة مما سبق . قوله :

لَخُلُقِ الصَّالِحِ نَشْجٌ فِي الْحَيَاةِ بِهِ
فَالنَّاسُ بِسَعْدِهِمَا خُلُقٌ وَبَشْيَا

ويقول أيضا في هذا الباب من الحكم :

كَلَفٌ مِنْ صَعْبَةِ الدُّنْيَا وَصَوْرِيهَا
نَسَى طَلُوكَ بِالدُّنْيَا وَمَا فِيهَا

ومنها قوله :

مَسْطُورَةٌ فِي جَوَاهِرِ الْخَوَافِ طَلَّةٌ
وَالنَّاسُ مَوْفِدَةٌ مِنْ رَاحِ يَزْدِيهَا

وفي الهزئة النبوية يقول .

إِنَّ الصَّخَاةَ فِي الرِّجَالِ خَلَائِفُ
مَالِكُمْ تَرْزُلُهَا رَافَةٌ وَسَعَا .
وَالْغَرِيبُ بِمِجْلَمِهَا الْفَرَى جُرْأُ
وَيَسْأَلُ لَحْتَ بِلَالِهَا الصَّعَا .

ويقول في نهج البدة :

صَلَاحُ أَسْوَلِ الْأَخْلَاقِ مَرْجَعُهُ
فَقَبُولُ النَّفْسِ بِالْأَخْلَاقِ نَسْجُهُ
وَالنَّفْسُ مِنْ حَيْرِهَا فِي حَيْرِ عَالَمِي
وَالنَّفْسُ مِنْ شَرِّهَا فِي مَرْبِعِ وَعَمِ
تَطْمَئِنُّ إِذَا نَكُتَتْ مِنْ لَذَّةٍ وَهَوَى
طَمَعِي الْجِدَا إِذَا عَصَتْ عَلَى النَّكَمِ
ويقول في ذكرى المولد :

وَلَا يَنْسَبُ لَكَ عَنْ خُلُقِ أَلِيَّالِي
كَسَنَ لَقْدِ الْأَحْبَةِ وَالصَّعَا
أَعَا أَلْدُنْيَا أَرَى ذُنُوبَكَ أَلْعَمَى
تَسْبُلُ كَلَّ أَوْسَى إِهَابَا

«دُشِعُوا» و«مَالُوا» وبين «اعنى الشرق عليها» ثم بين «صعها»
و«بكاهها» ، ثم انتشار حروف اللد على طول البيت يبقاع متناغم .
هذا التلازم للانصرف تأثيره إلى مدى تفاعل هذه الأصوات ، بل
بالإحساس العام الذي ينتهي إليه البيت وبالمرجة المعادة التي تخطو
خطوات منتظمة حزينة وفي نغم موعج .

فإذا انتقلنا إلى البيت الثاني وجدنا شوقي يستعين في إشاعة الحزن
بمهارات أخرى ، فاستعاد موقف النبي يوشع الذي طلب من ربه أن
يؤخر له مغرب الشمس فاستجاب له ربه ، فليت شوقي كان في
موقف يوشع حين همت الشمس بالغروب ، فنادى ربه واستجاب له
فتناها عن الغروب . استطاع شوقي باستعادة موقف يوشع أن يعبر عن
حسرة لاغترابه وحرماته من تشيع جازاة سعد ، ومن جزعه لفرقه
ومن إدراكه للخسارة التي تكبدها المشرق كله بموت سعد والتي
كانت تحتاج إلى معجزة تؤخر حدوثها .

ويكتفي أن تقرأ البيت الثاني مرة ثانية لكي ترى ما فعله شوقي
بموسيقى البيت ، حين توالت كلمات بعضها مثل «أقلت» في نهاية
السطر الأول ، ثم همت ، فنادى ، فتناها ، في السطر الثاني . ثم
أليس العطف بالقاء - هو الآخر - قد منحنا الإحساس بأننا أمام
حدث جلل ، يوشك أن يقع ، ولأنه من تقاديه بأى نغم .

هذان المثالان من شعر حافظ وشوقي يدلان على مدى الاختلاف
الذي يكون عليه كل شاعر في تناوله لمعطاة واحدة هي عاطفة الحزن
على موت سعد . وكيف كان رد فعلها ، وكيف انفراد كل واحد منها
بأسلوبه الخاص في التعبير والأداء .

ولعلنا بهذا الشاهد نكون قد أوضحنا ما عنيناه من قبل حين قلنا
إن عاطفة شوقي ليست مدفوعة بغلبة الانفعال المصاحب أو الحاد ،
ولكنها العاطفة التي يحكمها عقل الفنان الخالق وإرادته الفنية حين
يسيطران على التجربة ويضعفانها لسلطانها .

أما الإبراهيم الرابع والأخير في هذا البحث فهو قدرة شوقي على
الخروج إلى الإطار الإنساني العام ، فكثيرا ما كان يفرج شوقي إلى عالم
يغلت من حدودنا تضيق فيه وحدة الفرد في لقاء مع الإنسانية ،
وكثيرا ما تنتشر في شعر شوقي أبيات تكشف عن فهم إنسانية مجردة ،
فتخرج الأبيات وقد حملت الكثير من معاني الحكمة أو الأفكار
النادرة ، في شبه مقولات عامة ، تتجاوز حدود الموقف ، أو الحدث
الصغير إلى تكييف لحظة فكرية وشعرية . والخروج بها في شكل
تجربة بحجم الكون . وقد يكون شوقي متأثراً في ذلك بتقافات
عصره ، وراثته العريضة من الشرق والغرب ، ولكن روحه وسعة
رؤيته وعشق تجربته هي التي كانت عاملاً أساسياً في إثراء شعره
بالحكمة ، وفي تجاوزه للجزئي والفردى إلى العام والشامل من الفكر
والإحساس .

ومن أبياته المشهورة في هذا المجال ، والتي يُعتبر كل منها تكتيكا

وانتشر مرة ثانية إلى عابرة كل شيء إذن حصر ، نجد أنه اختصر كل متع الدنيا في كلمة . وجعل ساعة لقائه بالخبيب تفضل الدنيا وما فيها

ويطول بنا المقام إذا زحنا نعدد أبيات الحكمة التي تكشف إحساسا مركزا . أو التي تجسد تجربة إنسانية عامة . وتكفينا تلك الإشارات المختصرة شاهدا على ما نذهب إليه

وبعد . فهذه بعض ملامح القدرة الشعرية عند شوقي وليست كل ما لديه من ملامح ، ولكنها كافية في تأكيد أن شوقي لقد استطاع أن يحقق ذنياه الفريدة ، وأن يظل عصفطا بحيويتها وطراحتها ، وأنه استطاع أن يسير بسهولة وحرية على طريق الإبداع . مع المحافظة على رنين القدماء وأشكالهم ، ولكنه مع ذلك كان في مقدوره أن يظل في تواصل مع حركة الكون التي تغذي نتائج التعبير والتجديد . كما أثبت قدرته على فهم مواقف الحياة التي تهم جماهير الشعب ، وأظهر فهمه العميق لما هو مشترك بين البشر . فقد ظلت مشاكل أمته السياسية والاجتماعية مشبكية بأعصابه ودمه إلى آخر لحظة في حياته

هوامش

- (١) الشعر المصري بعد شوقي ص ٥
(٢) مقدمة للشعر العربي - أدونيس (عل أحمد سعيد) ص ١٠٨

ومن عجب نفسي عابريا
ونفسيما وما رجعت كعابيا

لا شجلك القيساني إلى غسي
ولي فحطك اللبيب إذا تغافى

ومن أبياته التي تثير مسرى الأمثال في هذه القصيدة :

وما نسيل المطالب بالشمسي
ولكن نؤخذ الدنيا غلابيا
وما استغنى على قوم منان
إذا الإسدان كان لهم ركابيا

وق وصفه للقرى « بجنون ليل » . يقول :

يزار كثيرا فدون الكثير فيها فينى كأن لم يزره

ومن كلياته الرائعة الشديدة التركيز والعمارة التأثير رغم بساطتها الشديدة . ماجاء في حوار قيس لليل عند لقائهما الأول في رواية « بجنون ليل » قول شوقي :

لـ _____ ليل مجام ؟
كل شيء إذن حفسر
جسمتنا فاحسن .
ساعة تسفل الغمر



أحمد شوقي:

شاعر البيان الأول

أدونيس

سواء تكلم شوقي على الذات (غزل، أو غمراً... الخ) ، أو تكلم على الآخر (مدحياً ، أو رثاء... الخ) ، نرى أنه يتبع في إنشائه الشعرى تسلسلاً من الكلام ، واحداً .
نقول «الكلام» تمييزاً له عن اللسان . اللسان هو اللغة ، أما للكلام ، فهو استعمال اللسان ، بشكل شخصي ، مستقل وجز .
توضيحاً ، نأخذ أمثلة - هذه القصائد الثلاث : «غاب بولونيا» ، «باريس» ، «نجاة» .

معجم الألفاظ ، في هذا الحب ، هو نفسه المتداول في الشعر القديم : الصباية ، أكابد ، ذلّ الهوى ، الموت ظمأ إلى هم الحبيبة ، رقى النسيم ، رثى له ، ... الخ . وهو مستخدم بذاته ، في نسق وسياقه القديمين . إلى ذلك ، تسند هذا المعجم عناصر مجازية استُخدمت ماضياً ، في شعر الحب ، تعود إلى الحرب : الحبيبة تهجم على الماشق بأسلحتها ، - بعينها خصوصاً اللتين «تقطعان» كالسيف ، ويقامتا التي هي الرمح . ومع أنها مريضة ، حباً مثله ، فإنها «تقتله» ، أي تتغلب عليه ، وتتركه في ليله وأبينه ، حزناً مهجوراً . إنها المنكسرة ، لكن التي تقتل «منزكاً» .

ويستند هذا المعجم كذلك ، إلى مجاز استعمله ، أيضاً ، كلام الحب في الماضي . وهو مجاز مكرر إلى درجة أنه فقد إيماءه :
«ماء الحياة في قم الحبيبة ، المنيا في رضاها هي المنى ، جفتها سحر وعمر» إلى جانب أنها قاتلان ، والماشق يسلو الدنيا ولا يسلو حبيبته ، عيناه لا تنامان ... الخ .

كذلك نرى أن كلام المدح في هذه القصيدة هو الكلام نفسه في المدح ، القديم : جئات التميم ، ذروة الغياض والجد ، ذروة البيان ،

يرى عنوان القصيدة «غاب بولونيا» ، بأن كلام الشاعر يُقدّم هذا الغاب ، من حيث هو وجود خاص ، أو من حيث هو مصدر - مرجع لمناه . لكن ، يتبين لنا ، إذ قرأنا القصيدة ، أن «غاب بولونيا» ليس إلا مناسبة ، وأن المعنى «علاقة التال بالمدلول» متميز ، عن «موضوع» القصيدة . ذلك أنّ المفردات وتداخيلها ليست إلا لباساً منسوجاً من طبيعة غير طبيعة المكان الذي يلبسها . إنه توب يصح أن يلبسه أي مكان آخر غير «غاب بولونيا» .
هذا الغاب ، اسمياً ، غريب . لكنه ، معنوياً ، عريق .

يعني ذلك أنّ المصدر - المرجع ، ليس «الوجود» ، كما هو في ذاته ، بل هو الوجود كما تدركه حساسية شوقي وثقافته . هكذا «يخلق» شوقي «غاب بولونيا» بذاكرة ألفاظه ، صياغةً وبنيةً . يحلّ كلامه محلّ الشيء الذي يتحدث عنه (ظاهراً) ، بل يصبح الكلام هو هذا الشيء .

وللكلام في قصيدة «باريس» ثلاثة مستويات : الحب ، المدح ، الذكري .

• صدر هذه الدراسة ، مقدمة لخبرات من شعر شوقي .

نوجز الإيجابية في النقاط التالية

(أ) على مستوى الكلام ، ليس شوق ، هنا ذاتاً تتكلم كلامها الخاص ، وإنما هو ناطقٌ بكلامٍ جاءهُ مُشترك . وهو ليس ، كشاعر ، موجوداً في ذاته ، وإنما هو موجودٌ في هذا الكلام – أي في إنشائية الخطاب الشعرى السلفى . ليس البعد الأيديولوجي هنا فردياً ، وإنما هو جماعي . والتكلم هنا هو التقليد . والتقليد لا يؤسس وإنما يدعم سلطة الكلام للماضى .

(ب) أما على مستوى اللسان ، فإن شوق يتخار من اللسان مفردات معينة وينحاز إليها . واختيار هذه المفردات يفسّن أهية أو عظيمة ما اختيرت له – وهو هنا باريس : إنها جنة التعم ، والمثال الكامل . بهذا المعنى ، يمكن أن نفهم قول رولان بارت مرقية اللسان . فحين أقول ، مثلاً : أبيض ، أعنى الثقافة ، الثقافة ، البراءة ... الخ ، وحين أقول : أسود ، أعنى ما يناقض ذلك .

(ج) وكلام شوق ليس تساوياً ، ولا تأملاً ، وهو ليس إخبارياً . إنه كلامٌ رعاية ، أى كلامٌ تبنٍّ وإصناع : يخضع باريس التي هي واقعٌ متأخرٌ للواقع المصرى أو العربى – الإسلامى ، إلى كلامٍ خاصٍ بهذا الواقع العربى – الإسلامى وحده .

(د) وكلام شوق على باريس ليس مكان حوار أو مجابهة . وإنما هو الشكل المستعاد لسلطة كلامٍ سلفى . فكان باريس – المعنى والشكل ، مُشترع ، بل تلذّب في سُلطة هذا الكلام .

(هـ) الآخر ، هنا ، عملاً في باريس – ليس إلا صورة ثانية أو امتداداً للذات التي يمثلها كلام شوق . لكن ، حين أرى الآخر امتداداً في ، فانا في الواقع أفيه ، أى أننى وجوده كاهية مستقلة . وهكذا نرى أن هناك غائبين في هذه القصيدة – مع أنها هما الحاضران شكلاً أو ظاهراً : إنها باريس والشاعر .



المثل الثالث الأخير قصيدة «جاءة» . هذه القصيدة إنشائية مزدوج : دينى لأنها قبل الإيمان ، وإيديولوجى سياسى ، لأنها تؤكد سلطة الخلافة . بل إن التبن هنا إيديولوجى لأنه مستخدم لإنشاء المشروع ، الضالعية المظهر ، على سلطة السلطة . هدف أساسى : تحويل قوتنا إلى حقٍّ ، وطاعتنا إلى واجب .

ومن هنا يمكن وصف القصيدة بأنها دعاوة سياسية ، فهذه كلامٌ وظيفته أن يَسوّج عمل السلطة ، في حين أن وظيفة الإنشاء الإيديولوجى هي إنشاء المشروع على وجود السلطة . ومن هنا تقول إن الإنشاء البائى في هذه القصيدة موجود كوظيفة . وهذه الوظيفة وجهاً :

(أ) تروى ، وغايته التذليل على أن الإيديولوجية الدينية

ذروة الحكمة ، ذروة العلم ، و«باريس» (الممدوحة) هي العصر ، بجلاله وجلاله – ملكة الزمان ، لواء الحق ، نور الحضارة (في الحاضر) ، وماضياً أعظم ما تنطوى عليه خزانة التاريخ : أسدٌ وغزاةٌ في آن ، – وادى الشرى . وموقع النزول .

أصعبُ نجد أن كلام الذكرى هو الكلام القديم نفسه : فباريس ملعب الشباب ومقبله ، لذاتها تروح وتقدو ، جنة تميم ، سماء الوحي الشعر ، والشعر هو ، وحده ، الجدير بأن ينشئ عليها .

ولا بد من أن نلاحظ ، استكمالاً لأن هذه الأنواع الثلاثة من الكلام يزينا ويمنحها البعد والقرار ، معجم آخر من الألفاظ والعبارات الفنية : ماء الحياة ، جئات التعم ، الإثك (حديث الإثك) ، الكوثر ، السماء ، الوحي ، جلّ جلالة .

تصاف إلى ذلك ، مفردات سلطانية قديمة : تيجان ، ملوك . أراثك .

وهذا الكلام ، بمستوياته جميعاً ، واضح غامضاً ، بنية وتصبيراً ، كأنه يعزى بحري البرهان والدليل . فهو متناكس ، مفهوم بتفاصيله كلها . والعبارات المستخدمة جميعاً مأخوذة من المعجم الاصطلاحي المشترك ، الشائع ، والأفكار والآراء جليلة ، والرباط بين الأجزاء عقلى منطقي ، بحيث إن القصيدة لا تحتمل تأويلات أو تفاسير مختلفة .

ومن هنا نرى أن خاصية الكلام في هذه القصيدة أيها هي خاصية إيديولوجية . لتوضيح ذلك ، نمود إلى التمييز الذي أشرنا إليه في بداية البحث . بين اللسان (اللفظ) والكلام . وهو ما أسسه العالم فرديناند دوسوسور . اللسان منظومة دلالية تتبع للأفراد أن يتواصلوا فيها بينهم . والكلام هو الاستخدام الخاص لحر اللسان . اللسان حيادي ، والكلام هو مجال الانحياز . ولا يقال عن اللسان إنه شعر أو لا شعر ، فهذا لا يقال إلا عن الكلام . ولهذا ، فليس ما يكون للشاعر كلاماً خاصاً به ، أى لا يستعيد كلام غيره معنٍ سبقه أو ممن يعاصرونه ، يكون ذلك دليلاً على أن له ذاتاً علاقة متميزة .

وفي عرضنا لكلام شوق ، وفي المثالين ، مفرداتٍ ورواسم (تمايز ، كليشيات) وأفكاراً وتدايعات ، رأينا أنه استعادة لتسيج الكلام القديم . فهو ، لكنى تستخدم عباراته ، يحوكم بطريقةٍ سلميةٍ سيجاً سلفياً ، على تؤول سلفى .

وهذا الكلام ليس ، كما رأينا ، مجرد مفردات قائمة بذاتها ، مستقلة عن التاريخ . وإنما هو كلام مشترك بين الناس يعمل إرثاً من الأفكار ، وينقل معرفة معينة وشكلاً تصبيرياً معيناً . إنه ، باختصار ، يمثل طقسية المعرفة السلفية ، وطقسية التعبير السلفى .

استناداً إلى ذلك نقول إن شوق يستخدم الكلام ، بطريقةٍ إيديولوجيةٍ مستعيداً به خطاباً موروثاً مشتركاً . ونقول تبعاً لذلك إن قصيدته إنشائية إيديولوجية .

كيف نكشف عن هذه البنية الإيديولوجية ، على مستوى التحليل الشعرى الخاص ؟

الإسلامية دائماً على حزن، نظرياً وعملياً.

(ب) غريفي / إثناعي - وغايته أن يدفع إلى مزيد من التمسك بما تقبل به، وإلى مزيد من تكبر ما رفضه.

وتغير المفهومات في هذه القصيدة عن نفسها بكلمات، أو بأصناف، هي، مع أنها عامة، مثقلة بالذلالات. ولذلك فإنّ بياضة القصيدة تجيش للذاكرة الدينية وتدايعاتها لكي تخدم بشكل أفضل ما تهدف إليه. إنها سلاح يصوغه الكلام لخدمة سلطة الخلافة السياسية - الاجتماعية.

وهذا مما يستر الوضوح الكامل في القصيدة، كما هو الشأن في المثليين الأولين: وضوح المفهومات، ووضوح الأحكام، فهي لا تحمل تأويلات أو تفسيرات مختلفة، ثم وضوح الممارسة الإثنائية - ألقاظاً وعبارات.

لهذه الممارسة الإثنائية أولية في القيمة. هكذا تقوم هذه القصيدة بأنها ناجحة في تجميعها البياني للذاكرة الدينية. بتعبير آخر: بما أنها نموذج تربوي ناجح، بسبب من ذلك، فهي نموذج شعري ناجح. الحق هو ما يقلبه هذا الإنشاء البياني، وهذا الإنشاء البياني هو النموذج الذي يجب أن يُحتذى في نصرة الحق.

وبحسب هذا المنطق الإثنائي، لا تكون الأسئلة أو الاعتراضات التي يمكن أن تأتي دليلاً على نقص في الإنشاء البياني، وبأن تكون، على العكس، دليلاً على القصص في المعترضين، دليلاً على أنهم يحتاجون إلى مزيد من التربية، وعلى أنّ الأشياء غير واضحة لهم تماماً، على الرغم من وضوحها في ذاتها، وعلى ضرورة إعادة الشرح.

وإذا جحوة هذا الإنشاء البياني بالرفض، فإن ذلك دليل على الانحراف أو الخروج الذي يأخذ اسمه، تبعاً للوضع التاريخي، السياسي - الاجتماعي.

فالإنسان مهما تقدّم أو كبر، ينظر إليه بحسب هذا المنطق الإثنائي كأنه طفل في بدايات تعلمه.

هكذا نرى أن الكلام مجال تتجلى فيه الإيديولوجية، بامتياز، فيه محاسن، مباشرة، وظيفتها أو وظائفها الخاصة.

الكلام هنا يحمل، فضلاً عن التاريخ الديني، التاريخ الثقافي، والتاريخ المادي - الأفعال، ويعمل كذلك القيم المرتبطة بهذه المجالات كلها.

بالكلام إذن، توفر الإيديولوجية للسلطة المهيمنة على كل ما تراه مناسباً لديوميتها، حتى الصف. وبالكلام تفسى المشروعية حتى على هذا الشئ، وتظهره كأنه حق وضرورة.

يجب أن نلاحظ أخيراً أن كلام الشاعر في هذا الإنشاء ليس كلام من يريد أن يثبت، بل كلام من يؤمن. ووظيفة الكلام هنا

هي الشهادة لسلطة الدين، ولديوميتها. من هذا ليس للواقع قيمة إلا بقدر ما يتطابق مع هذه السلطة، كإيديولوجية. الأولية في هذا السياق، للإيديولوجية. وهي، في هذا السياق، أكثر أهمية من الواقع.

5

نصل ممّا تقدّم إلى النتائج التالية:

أولاً: الشاعر هنا حامل ألقاظ، وحامل علاقات. وهذا يعني أنّ الإيديولوجية هي التي تفكر، لا هو، وأنّ البنية هي التي تكتب، لا هو.

ثانياً: الذات، ذات الشاعر كفعلية خلقة، «غائبة». والخلقة، من حيث هو ذات معرّدة، محدّدة وتاريخية. «غالب» هو أيضاً. كذلك يقال في «باريس» و«غاب» و«بولونيا». الحاضر هو بنية الإنشاء الشعري - البياني، القديمة، وعلاقتها. الخلقة، غاب بولونيا، باريس: موضوعات متباينة، لكنها يُعبّر عنها بكلام واحد. فلو كان يختلف، كلام مؤلف. كأنه علاقة الشعر بالواقع هي في أن يُلفظ، وفي أن تُلفظ أشياؤه. كأنه بأشياءه جميعاً، مجرد مناسبة لكي يقول الإنشاء نفسه.

ثالثاً: الكلام على «التجديد» أو «الجدّة» يعني، بحسب هذا المنطق الإثنائي - البياني: فكر، أيها الشاعر، بما شئت، وكيف شئت، و«جدّد» كما تريد، لكن ... ضمن القواعد التي تقرّرت، والمبادئ التي ترسّخت. فليست المسألة بالنسبة إلى الذات الشاعرة أن «تبدأ» أو «تبدى». بل أن «تتذكر» أو «تعيد». المسألة، بعبارة ثانية، هي أن «تصوغ»، على مثال (ماضٍ) أو تعيد الصياغة. وإذا تحدّثنا عن إبداع ما، في هذا الصدد، فهو إبداع تقليد، لا إبداع توليد.

6

هكذا نرى أنّ نتاج الشاعر أحمد شوقي يندرج في ما تميل إلى الاصطلاح على تسميته بـ «شعر الكلام الأول». ونعني به كلام النظرة الأصلية التي قامت، بيانياً، على ركبتين رئيسيتين:

«الصوت» الجاهل و«القرار» الإسلامي. أو بتعبير أكثر وضوحاً: «اللفظ» الجاهل و«اللعن» الإسلامي. ونشير باللعن الذي تقصده هنا إلى الوحى، بمضموناته السّاوية والأرضية.

هذا الشعر، من حيث إنّه شعر الكلام الأول، هو شعر اللعن الأول. وفي كونه كذلك، هو شعر البيان الأول.

في ما تمكّله ، في ما تحدث عنه ، وإنما هو في نسيجهما اللباني .

حين قرأ قصيدة لشوقي عن «الربيع» ، مثلاً ، أو عن «الأندلس» ، أو أي «موضوع» آخر ، فإننا نلاحظ أنّ هذا الموضوع «منسلخ من شريته الموضوعية - المأثقة» من واقعته . فالربيع «ربيع ياني» والأندلس «أندلس يائية» ، والطائرة ليست مصنوعة بأعجوبة التقنية العلمية بلقر ما هي مصنوعة بأعجوبة التقنية اللغوية . فالعالم الخيالي الشعري عند شوقي لا يستند إلى العالم الخارجي ، وإنما إلى ما أصبح ضمن مجال الخيال ، تاريخياً . أي أنه يستند إلى القيم اللبانية - الخيالية الراسخة . كأن الأشياء لا تنتمي إلى العالم الخارجي - المادي ، وإنما إلى العالم اللغوي - الذهني .

٨

لتقول الوحي باللغة العربية بدهان : أزلني وتاريخي . في البعد الأول هيان أبنتها وامتنازها على سائر اللغات . وفي البعد الثاني هيان حضورها : إنها وراء التاريخ ، لكنها تاريخية ، وهي تاريخية ، لكنها تتجاوز التاريخ ، تتخطاه وتطلّ فيه ، وإن ارتبطت به . في هذه النقطة من اللقاء بين الأزل والتاريخ ، بين الوحي والتبوء ، يمكن النموذج الأول للكلام العربي من حيث هو بيان . النموذج الكامل ، بياناً ، هو القرآن - وحي الله . النموذج الكامل في الممارسة الإنسانية للبيان ، كامن في الفترة الزمنية لذلك اللقاء بين الوحي والتبوء : في الشعر الجاهلي . إذن سيكون القرب أو البعد ، إزاء يائية الشعر الجاهلي ، معياراً للقرب أو البعد ، إزاء يائية الشعر بإطلاق .

من هنا نضع أهمية الماضي الشعري ودلالته ، بالنسبة إلى شرق ، وإلى الشعراء الذين يصدرون عن النظرة الإسلامية - العربية . في أصولها الأولى ، وفي الممارسة التاريخية ، القائمة على هذه الأصول . فهذا الماضي يحضن التعليم للمعجز في كيفية ممارسة اللغة ، بيانياً . للماضي هنا ، بمثل قاعدة النظرة وقاعدة الوجود ، معاً . وهذا ، بل ذلك ، عمق نفسي ، بلا حدود . إنه اليقين ، وبهذا اليقين وحده ، وانطلاقاً منه ، يمكن فهم الحياة والكون والإنسان ، بالشكل الأكثر صواباً وكألاً .

ثم إن هذا الماضي لا يأخذ حقيقته ممّا كان يمثل ، أو من واقعته (الجاهلي) ، أو غيره ، وإنما يأخذ من شعرته وبيانيته . بل إن ذلك الواقع هو الذي يستمد اليوم أهميته من الشعر ، وليس الشعر هو الذي يستمد أهميته من ذلك الواقع .

٩٠

الشعر ، إذن ، في نظرة الأصول ، النظرة الإسلامية - العربية ، هو شعر لغة . وهو كذلك حتى حين يكون شعر أشياء . ذلك أن هذه

لكن ، ما أصعب التحلّي الذي يواجهه شاعر يصوغ شعره بالكلام نفسه الذي نزل به الوحي ، وما أعمق الجاذبية ، في أن . كأنه مدفوع لكي يتأسّى كلام الله ! ذلك أن كلامه على آلاء الله وعظوماته ، إعجاباً أو تعجباً أو اعتباراً ، لا قيمة له إلا إذا كان كلاماً «ميتاً» - أي ربيع اللغة ، ربيع البيان .

الإنسان ، في هذا المستوى ، لسان . ولهذا يبدو صراعه في الوجود كأنه في اللقاع الأول ، صراع من يطمح جاهداً لكي يكون جديراً بتقبل الرّبي - بتمجيد كلمة الله والشهادة لها .

إن جهده ، إذن ، كشاعر ، سيتركز على إقناع اللغة ، بحيث يعمل على إقناعها ، فاعلاً ، في حيوية اتبجاسها الأول ، أي في مستوى شهادتها الأولى لأشياء الوحي .

ومن هنا أهمية اللغة في النظرة الإسلامية - العربية . من لا يعرف كيف يكون جديراً بها ، لا يعرف كيف يكون جديراً بالوجود . ومن يجهلها ، فكأنه يجهل الله والكون والإنسان : إنه الأصمى .

٨

ما علاقة الكلام ، في النظرة الإسلامية - العربية ، بالمادة أو بالشيء ؟

التأمل في المادة أو الشيء هو نوع من التأمل في قدرة الخلق ، أي في بيانه . ووصف الأشياء شعرياً ، إنها هو ، في العمق ، ووصف هذه القدرة ، لا للمادة ، في ذاتها ولذاتها . النص الشعري هنا كلامٌ على كلام الخلق . وخيال الشاعر ، إزاء المادة التي يتحدث عنها ، خيالٌ لغوي - يبنّي من حركة اللغة ، وليس خيالاً مادياً يبنّي من المادة . فليست شبيّه المادة هي التي نعمل لنتميّز الملاحظة ، بل اللغة هي التي تنصّل على المادة الكلمات التي تلامها .

المادة مناسبة عرضية ، ذلك أنّها عرضية ، زائلة . أما اللغة ، فبالية . وفي هذا المنظور ، يمكن القول إن مبدأ الحقيقة ليس في المادة وإنما هو في اللغة . لذلك ليس للمادة وجود مستقل عن اللغة . الشيء في وجوده الحقيقي ، هو الكلام الذي ينطق به . لا يمكن ، مثلاً ، تصوّر شكل آخر ، في اللغة العربية ، أكثر صحتة في وجوده ، من التّصوّر الذي يقدمه الكلام القرآني . وهذا ما يمكن قوله ، بالنسبة إلى الأشياء جميعاً . وبهذا المعنى ، يصبح القول إن العالم لغة .

يتّبع عن ذلك ، على الصعيد الشعري ، أنّ المعنى الحقيقي للقصيدة لا يمكن في ماديتها - موضوعها ، وإنما يمكن في كلامها ، في العلاقات التي تقيمها . وتقرّر القصيدة يجب أن يتركز على الكلام وعلاقاتها اللبانية ، لا على الفكرة أو الموضوع . فليس معنى القصيدة

الأشياء لا تكتسب وجودها الملح الإنساني، إلا بقدر ما تقرّبها اللغة إليها، أي بقدر ما تحوّلها إلى بيان. إنَّ على الشيء لكي يصبح شيئاً إنسانياً، أن يرتق إلى مستوى اللغة.

فاللغة لا «تنبط» إلى الشيء لكي تنصّب به وتبلي معه وتضيق، وإنما لكي «تولمه» إليها وتؤنسّه. هكذا ليست اللغة لغة بالشيء الذي «يلصق» بها، بل الشيء شيء باللغة التي تنصّب عنه.

من هنا نفهم كيف أن الإنشاء الشعري، بحسب النظرية «الأصولية» لا يرسم الشيء وفقاً لشيئته، وإنما يرسمه وفقاً لبيانته. والشاعر لا يبدع أو لا يخلق وصف الشيء. فهذا، سواء كان مادة أو روحاً، عتوق في «أحسن تقويم». من أين للمخلوق، إذن، أن يكون تقويمه إبداعياً؟ إنَّما الشاعر بعيد في نسق آخر، بدءاً من النسق الأصلي، تقويم الشيء. يتعلم على يد الله الخالق كيفية خلقه: يستعيد، بطاقته ونفسه، وصف الله.

١١

في إطار هذه النظرية الإسلامية - العربية، يمكن أن نقوم، بشكل أدق، شعريّة شوق وشاعريته، ونرى، بشكل أصح، مكانه ومكانته في عصره. كان، في صوره عنها، يحركه هاجس رئيسي: لتدارك الهبوط التاريخي للغة الشعرية العربية، من جهة، ووضعتها في اتجاه الصعود، من جهة ثانية. فهذا الهبوط دليل على هبوط الفكر وهبوط الإنسان في آن: أي أنه دليل على هبوط الوجود العربي. وتداركه إنَّما هو نقطة البداية في الصعود. ونجسّد هذا الهاجس، شعرياً، يعني، بالضرورة، استعادة النموذج البياني في الممارسة العربية الشعرية الأولى.

١٢

هكذا، لا نرى في شعر شوق من الزمان في عصره غير الأسماء: أجداداً وأشخاصاً وأشياء. أي أننا نرى سطح هذه

الأسماء، لا عمقها، ونرى لغويتها لا شيئتها. ذلك أنه لم ينظر إليها من حيث هي علاقات إنسانية - حضارية تركت أو يمكن أن تتولد. ومن هنا لم يتكرها، من حيث هي ظواهر أو وقائع ناشئة، أسلوباً «ناشئاً»، وإنَّما أضيق عليها كلام المعنى / الأصل، بصورة وأدواته الفنية، وقيمته الجمالية. فإنَّما لبثته الشعرية «تستوعب» الظاهرة، ولا تتصوّر معها، أو تحاول أن تواجه خصوصيتها بخصوصية في التعبير تقابلها. إنَّ شوق، بعبارة ثانية، لا يُحدث في نسج الكلام القصير المقابل الذي تحدده الظاهرة في نسج التاريخ.

هل يعني ذلك أنه «جرب» من الواقع؟ أو أن القصيدة عنده «صنعة لا مغانة»، أو أن «ذاتيته ضعيفة»؟

نظراً لأن مثل هذا التكلد نوع من إسقاط مفهومات غربية على مولف من الشعر، غريب عنها وعليها. غشوق هنا، شأنه في ذلك شأن الشعراء الذين يصدّرون عن النظرية الإسلامية - العربية، نظرة للنسج / الأصل، يصدر في كتابته الشعرية عن اللغة في ذاتها ولذاتها، في مادّيتها وروحيتها في آن: أي عن وجودها الأصلي الذي لا يفرقه مرور الزمن، بل على العكس يعني، وعن قيمتها الإيقاعية، الصوتية - الموسيقية. واللغة في هذه النظرة، لا تأخذ إيقاعها من الواقع، بل إنَّ الواقع، على العكس، هو الذي يأخذ إيقاعه من اللغة. الواقع، سواء كان تاريخياً أو اجتماعياً أو سياسياً، هو، دائماً، ضيف في بيت اللغة.

لعلّ في هذا ما يُعزّل لأشكال هؤلاء التقاد الذين يُصدّرون عن رؤية نقدية، غربية الأسس، أن لغة شوق هي لغة الماضي لا لغة الحاضر. وخالق أن اللغة كما يفهمها شوق، وتعلّمها النظرية الإسلامية - العربية، لا ماضي لها - أي ليس لها، في ذاتها كلفة ماضي يتقضى ويؤزل، وإنَّما ماضياً مجرد ماضي تاريخي، اصطلاحاً. فاللغة وجودياً، حاضرمستمر، بل هي المستقبل إنها الأزمنة الثلاثة موحدة في جبر انبثاقها المتعالي: الوحي.

عناصر التراث

ف تعرّتي

ناصر الدين الأسد

بحث «العناصر التراثية» في شعر شوقي - وغيره من الشعراء في كل عصر وعند كل أمة - قد يقع الباحث في مزالق لا تنتهي به إلا إلى المغالاة في تلمس الأشياء والظواهر - في اللفظ أو المعنى - لأدنى مشابهة وأوهى مناسبة - فيسارع إلى الحكم بأن اللاحق قد أخذ من السابق وقلده - وأن المتأخر قد نظر إلى المتقدم وسرقه - على حين لا بد لكل شاعر من أن تكون في شعره بالضرورة «عناصر تراثية» اكتسبها من اطلاعه على تراث أمته : من شعر الشعراء ونثر الكتّاب الذين سبقوه جيلا بعد جيل - بل لا يكون الشاعر شاعرا حقا إن لم يكن كذلك - فكلما ازداد تعرّس الشاعر بالشعر التراث من منابعه الأصلية ومصادره الأولى - وكلما اتسع حفظه لأكثر عدد من روائع نماذجهِ وبدائعِ أمثلته - كان ذلك أقدر له على بناء شخصيته الشعرية - وأعون على استقامة عوده واستبانة طريقه - لا يكاد يخلّ بذلك شاعر حقيق بأن يسمى شاعرا.^(١)

بالشعر «... وأكّدوا ذلك وكزّروه بنوهم»^(٢) «ولو جاز أن يُصَرَّف عن أحده من الشعراء مرققة لوجب أن يُصَرَّف عن أبي تمام لكثرة بدعيه واختراعه وإمكانه على نفسه، ولكن حكم القاد للشعر، العلماء به، قد مضى بأن الشاعرين إذا تعاورا معنى ولفظا أو جمعا، أن يجعل السبق لألدهما سنا، وأولها موتا، وينسب الأحدث إلى المتأخر، لأن الأكثر كذا يقع، وإن كانا في عصر الحق بأشبهها به كلاما، فإن أشكل ذلك تركوه لها».

ومن يتابع القاد القدماء والمحدثين فيها ذكره من هذه المآخذ والسرقات يعجب أشدّ العجب مما حرصوا على إخفائه من أسباب التشابه بين قولين لا يكاد النصف يحد بينهما وشيجة ولا شيا.

ثم إنه قد تنقّى للمشاعر والأفكار في الأحاسيس والمعاني المقارئة في العصر الراشد أو في العصور المختلفة - دون أن يأخذ أحد من أحد، لأنها مما يشترك فيه الناس بطبيعتهم، وليس فيها ما يدل على

ولقد حفلت وصايا الشعراء والأدباء لمن أراد أن يكون شاعرا بالإكثار من الحفظ والرواية، والتدرب على قول الشعر بمعارضة قدر من القصائد السابقة وحلها نثرا ثم محاولة نسيان ذلك كله لتبقى المعاني - دون الألفاظ - في أعماق النفس - وتتسرب إلى الذاكرة فتخزنها عاما بعد عام،^(٣) حتى ليظن أن النسيان مماها وأنها ضاعت مع ما ضاع أذراع الزمان، ثم لا يلبث هذا الحسيء الممزق أن يظهر، في حال لم يكن للشاعر فيها يد، وفي وقت كان عنه في غفلة، وذلك حين ينفلج الشاعر ويجهش نفسه، فيكسو هذه المعاني أردية من ألفاظ نسجها من ذاته ومن صميم فنه، تولد كائنات حيا مع صورها وأصيلها في آن.

وقد تنبّه النقد الأدبي لذلك منذ القديم، فقالوا: «^(٤) وليس أحد من الشعراء... يعمل المعاني ويخترعها ويتكلم على نفسه فيها أكثر من أبي تمام، ومضى أحد معنى زاد عليه، ووضعه بديعه، ونتم معناه، فكان أحقّ به. وكذلك الحكم في الأحدث عند العلماء

أنها من البدائع المبتكرة أو القرائد النادرة التي يمتاز بها ناس من ناس ، إلا إذا قام الدليل الواضح على خلاف ذلك .

وليس من غرضنا في هذا المجال أن نستكثر من الأمثلة ، وحسبنا منها ما يوضح الفكرة . فن أوضح التقديم وأكثره تفصيلاً أبيات لسلم الحاضر ذهبوا إلى أنه أخذ بعض ما فيها من شعر للناظرة . فقد ذكروا أن قول سلم يعتدو إلى المهدي :

وأنت داهك بما نألي وتجتنب
إلى أعوذ بغير الناس كلهم
والدهر لا تلجأ منه ولا هرب
ولو ملككت جنان الريح أصوفه في كل ناحية ما لكانك الطلب

مأخوذ من قول الناظرة :

فإنك كالليل الذي هو مرموق وإن جلت أن التأي عطف رافع
عطاطين خضري في حبال ميني تمشي بها أبهى إليك تتراف

ولم يكفوا بهذا الإجمال ، بل دخلوا في التفصيل والتوضيح - وليتهم لم يفعلوا - قالوا : فجعل حبال « وإنك كالليل » : « وأنت كالدهر » ، فجعل حبال « عطاطيف حجين » : « ولو ملكت عنان الريح » .^(٩) ومثل هذا لا ينتهي بنا إلا إلى التكلف والافتعال .

وذكروا أن قول أبي تمام :

نؤي بالبريقين لم ضجاج أطوار فلوب أهل الغمرين

إنما أخذه أبو تمام من قول مسلم :

لما نزلت على أهل بلادهم ألى إليك الأمامي بالقلوب^(١٠)

ولو سراً على هذا الدرب ونسجنا على هذا المنوال لا استطعنا أن نرد كل كلام إلى كل كلام .

ومن الحديث المتصل بموضوعنا ما ذهب إليه مصطفى صادق الرافعي^(١١) من أن قول شوق :

ألف النصح أن يكون جدلاً وألف النصح أن يكون جهاراً

من قول ابن الرومي :

وإلى النصح حير من نصيح مودع ولا حير فيه من نصيح مواب

وقد تَبَّه الأمير شكيب أرسلان إلى أن الرافعي قد أبعد الضرب في مصصحين تكلف الخامس هذا الشيء ، ولكن الأمر جاء بما هو أبعد وأغرب حين قال : « فلا حاجة إلى الإيهام كل هذا ، فأقرب إليك من قول ابن الرومي المثل المشهور : لا تبلغ في النصيحة فتهجم بك على النصيحة » . وهذا يردنا مرة أخرى إلى ما ذكرناه قبل قليل من أننا - حين نسج على هذا المنوال - نستطيع أن ترجع كل كلام إلى أي كلام .

وحاول الأمير شكيب أرسلان أن تكون آراءه فيما أخذ شوق من غيره مشنورة في مواطن متفرقة من كتابه^(١٢) حتى لا يتوه صورة المحب

لشوق ، المتأفح عنه ، التي أظهر نفسه فيها ، ومن ذلك ما ذهب إليه من أن شوق في قوله :^(١٣)

وللاوطنان في دم كل حمر يد سلفت ودين مسحق
ومن يبق ويشرب بالأسيا إذا الأحول لم يتقوا ويتقوا

إنما أخذ البيت الثاني من قول الشاعر (وهو زفر بن الحارث الكلابي) :

سقيناهم كأساً سقونا عطفا ولكم كانوا على الموت أصمراً

غفر الله للأمير ما أشد ما اعتصف وتكلف ، فليس بين البيتين أدنى مشابهة ، لا في المعنى ولا في اللفظ ، ولست أدري كيف التمس عليه الأمر ، وهو القائل قبل ذلك في معرض ردّه على صديق له كان يسرف في اتهام الشعراء بالسرقة :^(١٤) « إذا كنت تلتزم هذا المذهب فلا يبق شاعر إلا وهو سارق ، ولا يلبث فوق الغريال لا متى ولا يجترى ولا غيرهما ، فإن هذه المشابهة قد وجدناها بين كلامهم وكلام الجاهليين والمتقدمين في مواضع كثيرة .. »

وغاية هذا كله أن الباحث في « العناصر الزائفة » في شعر شاعر ، عليه أن يبعد من الوقوع في إغراء المبالغات التي وقع فيها بعض الذين تعرضوا لمثل هذا الموضوع . ويتبد من أوهام الألفاظ المشابهة التي قد توحى بالأخذ أو بالسرقة في حين يقتصر الأمر على استعمال ألفاظ مشتركة لا يترتب عليها اشتراك في المعنى أو الصور أو الأخيلة .

٢

فكان لا بد إذن لشوق من أن يردد موهبته الشعرية الحياثة بمدد لا ينقطع من شعر التراث ونثره . وأن يتخطى ما تراكم حوله من روائع التقليد في عصره وفي العصور السابقة القريبة منه ، ويتجاوز ذلك كله إلى التبايع الصافية والمنازع المشرقة في عصر الأصالة الزاهية . فأتاح له ذلك أن يمتلك ناصية البيان العربي ، ويفتح خزائن أساليبه ، فتدفق منه الشعر سلساً نقي العبارة لا تشوبها شوائب الركاسة ولا تقعد بها أفعال الابهتال أو التكلف .

وكان له في اتصاله بشعر التراث ونثره موارد استقى منها ، أشار إليها بعض معاصريه ، وخاصة مصطفى صادق الرافعي^(١٥) وشكيب أرسلان^(١٦) قال الرافعي : « والكتاب الأول الذي راى شوق ، وعقل طبعه ، وصحح شأته الأدبية ، هو بعينه الذي كانت منه بصيرة حافظ ... أي كتاب (الوسيلة الأدبية) للمرصي . وليس السر في هذا الكتاب ما فيه من فنون البلاغة ومختارات الشعر والكتابة ، فهذه كانت في مصر قديماً ولم يغم شيئاً ولم يخرج لها شاعراً كشوق ، ولكن السر ما في الكتاب من شعر البارودي لأنه معاصر ، والمعاصرة التواء ومتابعة على صواب إن كان الصواب ، وعلى خطأ إن كان الخطأ ... وأكبب البارودي على ما أطافه وهو الحفظ من شعر الفحول ... وكانت فيه سليفة فخرجت عرج منها في شعراء الجاهلية والفسلح الأول من الحفظ والرواية ، وجاءت بذلك الشعر الحزول الذي قلله الرصعي ... وبهذا ابتدأ شوق وحافظ من موضع واحد وانتهى كلامهما إلى طريقة غير

«ديوان الحليمة» وأصبح في طبعة الكتب التي كان الشدة الناشئة يكتبون عليها ويضربون بها قرامة وهدماً وحذاءً، اتكون أساساً متناً يبتون عليه بعد ذلك. وقد نقل الموصي في كتابه «الوسيلة الأدبية» مقتطفات وملاح كثيرة من الشعر الذي احتاره أبو تمام قال الموصي: ^(١٧) «نورد لك من كل باب من أبواب الحليمة جزءاً صالحاً... نحن نجد الزمن الذي تمكن فيه بولقي الله تعالى أن تتكلم على جميع الكتاب وغيره ما يلزم لطلاب الأدب أن يطلع عليه من الكتب».

ففي شعر هؤلاء الشعراء المطبوعين، الذين اختار لهم أبو تمام، حباً شوق ودرج، وعلى هذا الشعر شب ونيع. وكان أغلب أولئك الشعراء من غير الكثيرين، ومن غير الفصول المشهورين. «وس لم تكن طبعت لهم دواوين على عهد شوق. ولا تزال لا تعرف حتى اليوم لأكثرهم دواوين خطوطة أو مطبوعة، وإنما عرفناهم أول ما عرفناهم من «ديوان الحليمة». وظل أثر ذلك الشعر عميقاً في نفسه حتى ظهر - بعد أن اشتد ساعده واشتد عوده - في شعره في مواضع كثيرة. لا سبيل إلى تتبعها، ويمكن من قلاذنها ما أضاف بالعتق. فن أمثلة ذلك أن شوق يقول: ^(١٨)

بساطير والأشغال لله حرب للسبب الأعشى
دنبك من عاداتي ألا تكون لأعشى
أولسبب. وإن سمعتك لبالسبب السبب

في أربعة وخمسين بيتاً من قصيدة عنوانها «بين الحجاب والسفر»^{١٩} تجتمع إلى الرمز والحجاز. وفي «الوسيلة الأدبية» ^(٢٠) مما نقله الموصي من حليمة أبي تمام، ^(٢١) قول يزيد من الحكم الشقي: «ظن أبي بلداً

بساطير والأشغال لله حرب السبب السبب
دم للسبب السبب يومه مساعير و لا يسع السبب
واسم السبب السبب السبب السبب السبب

في ثلاثة وعشرين بيتاً أوردها الموصي كلها في «الوسيلة»^{٢٢} بمرتبها بيتاً.

وآيات شوق التي استشهدنا بها بسبب هذه القصيدة، في النصف الثاني منها، غير أن كل من قرأ هذه القصيدة وكره تجربة شعرية ومعاناً فنية، أدرك أن تلك الآيات كانت هي الآيات الأولى التي تحركت بها نفس الشاعر وجاشت معها مشاعره، فكانت عمود القصيدة التي دارت عليه رحاها، وكانت أول ما بدأ به ثم جاء أول القصيدة بعد أن استقر هذا القسم الثاني بين يدي الشاعر وتأثر شوق بآيات يزيد من الحكم أوضح من أن يحتاج إلى توضيح. فقد تجارز هذا التأثير ألفاظ الطمع ومعاني بعض الآيات إلى بناء القصيدة كله، فالروح واحد والنسق واحد. وليس هنا مجال النقد التحليلي المفصل.

ومثل آخر قصيدة شوق في «الطس» التي عارض بها عينه «ابن سينا» وليس من هدفنا أن نتبع تأثره بابن سينا، ولا بغیره من أشار

طريقة الآخر، والطريقتان معا غير طريقة البارودي. تحول شوق بهذا الشعر لا إلى طريقة البارودي... ولكن تحولاً تاماً كان عن طريقة معاصريه من أمثال اللبي وأبي النصر وغيرهما، فترك الأحياء وانطلق وراء الموق في دواوينهم التي كان من صمادته أن طبع الكثير منها في ذلك العهد: كالنثني وأبي تمام والبحري والمغري. لم أصل الرقة أصحاب الطريقة الغرامية كابن الأحف والبياء زهير والشاب الظريف والتلمطري والحاجري، ثم مشاهير المتأخرين كابن النحاس والأمير منجك والشراوى. وقد حاول شوق في أول أمره أن يجمع بين هذا كله، فظهر في شعره تقليده وعمله في محاولة الابتكار والإبداع وإحكام التوليد مع السهولة والرقة وتكلف الغزل بالطبع المتدفق لا بالحلب الصحيح.

وقال عز الدين التنوخي: ^(٢٣) «وتخرج شوق في اللغة على الأستاذ النابغة الموصي صاحب «الوسيلة». وكان أحب الشعراء إليه - كما أجاب به سالا - هو النثني. قال ما نصه: وأنا أعده أستاذي الأول. ثم إلى النثني ابن الرومي. ومن ذلك نستنتج أن لغة أمير الشعراء قد تأثرت كل التأثر بلغة نبي الشعراء أبي الطيب النثني... وتأثرت بعده بلغة ابن الرومي. ثم بلغة من عارضهم من فحول الشعر وصاغه القريض كالبحري الذي عارضه في مسينته. والحصري في داليته. والبوصيري في البردة والحزمية، وابن زيدون في أندلسيته التونية. وأمثالهم... وإنما تأثرت لغة شوق بمعارضة قلائدهم المشهورة لأن المعارضة تدعو إلى المعارضة...»

وإذا ما تجاوزنا عن المعنى الضيق للفظ «لغة» التي أكثر التنوخي من تكرارها هنا وأخذناها بمعنى الأسلوب والطريقة. وإذا ما تجاوزنا كذلك عن قلة عدد الشعراء الذين ذهب التنوخي إلى أن شوق تأثر بهم فخصي بذلك آفاق اطلاعنا وأخذنا الذين أوردهم على أنهم أمثلة لغبرهم، وتجاوزنا أيضاً عن دوائره حول لفظي «المعارضة» و«المضاربة» دون دلالات واضحة. فإن الذي يبق بعد ذلك هو النص الواضح على تأثر شوق بالشيخ حسين الموصي وكتابته «الوسيلة الأدبية»، وبعد من الشعراء في طليعته النثني. وقد أكثر الباحثون من الإشارة إلى تأثر شوق هؤلاء الشعراء. وخاصة: بابا بارودي والنثني والبحري وأبي تمام، وتبعوا آياته التي رأوا أنه أخذ ألفاظها ومعانيها وصورها منهم ^(٢٤) وعنا عناية خاصة بتتبع تأثره بالنثني وما أخذ من شعره. ^(٢٥)

وإن نقول بالذي قال به هؤلاء الكتاب والنقاد أن تأثر شوق بكل أولئك الشعراء، وإن كنا نرى أن هذا الموضوع لا يزال في حاجة إلى دراسات تفصيلية ليبان مدى التأثير بكل شاعر وتفاوت هذا التأثير بين الشعراء المختلفين. كل ذلك في جملة وظاهره صحيح، وإن كان يحتاج في تفصيله وجوهره إلى مزيد من التوضيح والتصحيح، غير أننا أوردنا ما أوردناه وأطلقنا فيه ليدل على أن هؤلاء الكتاب والنقاد قد غفلوا عن ينبوع أساسي من الينابيع التي أوردها شوق واستل منها وتأثر بها، وهو الشعر الذي احتاره أبو تمام لشعراء الحليمة والقرنين الأول والثاني الإسلاميين، وجمعه في

إليهم بعض الكتاب والقاد،^(٢٢٠) ولكننا نقصّر على ما نحن فيه هنا . فطلع قصيدة شوق :

هَمِي قَاعُك يا سعاد أولفني على الحسن ما عكّك لولع
وفى «الوسيلة الأبية»^(٢٢١) بما نقله المرسى من «حساسة أبي تمام»^(٢٢٢) أبيات لعمربن أبي ربيعة ، أولها :

ولما طارنا الحديث وأسفرت وجوه زاهدا الحسن أن نكتما
فالميز هو البحر ، يكادان يتطابقان في المعنى ، حدوث القلّة بالقلّة .

وقال شوق في مطلع قصيدته عن رمضان :^(٢٢٣)
رمضان ولّى هاتما بأسال مستعارة نعى إلى معتاق
ساكن أكلمه على ألفتها وقبّله . في طاعة الخلاق

ألا يذكرنا البيت الثاني بما أورده المرسى في «الوسيلة»^(٢٢٤) من الأبيات التي اختارها أبو تمام في الحساسة^(٢٢٥) لا ين أذينة ، في قوله :

حسبت محبتنا قلقت لصاحبي ساكن أكلمنا لنا وقبّلها
ومثل أخير من مسرحية شوق «مجنون ليل» يقول شوق على لسان قيس :

كم جئت ليل بأسباب ملققة ساكن أكلم أسبالي . وعلاق
فهو احتذاء مطابق لقول ابن الطائفة اللشعري :

وكتت إذا ما جئت جئت بقة فاجئت عاتق فكيف أقول ؟

وقد أورد أبيات ابن الطائفة صاحب «الوسيلة»^(٢٢٦) نقلا عن أبي تمام في حساسته .^(٢٢٧)

• • •

والأمثلة على ذلك أكثر من أن يحيط بها باحث ، والمضى فيها يستدعي تتبع أبيات شوق وقصائده ومقطعاته مع أبيات «ديوان الحساسة» وقصائده ومقطعاته ، بيننا قصيدة قصيدة ، لمرة التأثير بالألفاظ والمعاني والصور والأحذية والبناء المام للقصيدة . والسالك في هذه اليداء منبت لا محالة ، والعودة من أول الطريق نجاة ، وحسب المرء هذه الأمثلة التي تدلّ على المقصود وتفتي عن الاستكثار .

٣

ومن عناصر التراث في شعر شوق التي قد يهتمها الباحث : ترديده لأسماء مجموعة من الشعراء ترديدا مقرونا بالقياسات من شعرهم : أو بإشارات إلى بعض ما تضمنته ذلك الشعر ، أو بما يدلّ على معرفته لبعض خصائصهم الفنية أو لجوانب من مراحل حياتهم ، وكل ذلك بالقدر الذي يسمح به التناول الفني للشعر : لغات وإشارات سريعة دون تفصيل هو بالذات أليق .

فن أمثلة ذلك أن شوق يشير في مواطن متفرقة من شعره إلى «ليد» وإلى أبياته التي يشكو فيها طول عمره ، وخاصة بيته :^(٢٢٨)
ولقد سمنت من الحياة وطرفها وسؤال هذا الناس : كبت ليد ؟

وبيته :^(٢٢٩)
بانت تشكى إلى الفس جهمة وقد حملتك سحا بعد سحا
لأن تزدل للآلا تلمى أملا وفى الثلاث وفاء للآسنا

ومن المواطن التي أشار فيها شوق إلى «ليد» قوله :^(٢٣٠)
نأ المول . ماذا وراه البقاء إذا ما سئلوا غير الصجر
عجبت للهان في حوصه على لسبد والنسور الأخر
وشكوى لجمد لطول الحياة ولو لم تطل لتطحن القمر

والإشارة في البيت الأول إشارة واضحة إلى بيت ليد الأول عن سأمه من طول الحياة ، وكذلك إلى بيت زهير بن أبي سلمى :^(٢٣١)
سعت تكاليف الحياة ومن بعض غنائم حولا . لأها لك . سأم

وأما البيت الثاني فإشارة إلى قصة لقمان بن عاديء . من قوم عاد ، وأنسره السبعة وأخراها ليد ، وقد ذكرت هذه القصة كتب الأدب وخاصة كتب الأمثال ، وربما استحضّر شوق في هذه الإشارة قول الأعشى :^(٢٣٢)

وقت الذي أظيت قولا بكلمه ولقمان . إذ غيّرت لقمان في العمر
لفسلك أن تخر سبعة أنسر إذا ما مضى نسر حلت إلى نسر
فحضر حتى حال أن تسره خلود . وهل نيل الغرور من الدهر ؟

وأما البيت الثالث من أبيات شوق ففيه ذكر صريح لليد ولشكواه من طول الحياة التي صرخ بها في بيته الأول الذي أوردناه .

ويكرر شوق ذكر «ليد» في مواطن أخرى . منها ما ذكره في قصيدته عن «الحلال» من قوله :^(٢٣٣)

ومن صابر الدهر صبري له شكا في الثلاثين شكوى ليد
أى : شكا سأمه من طول الحياة .

• • •

وكان حسان بن ثابت من الشعراء الذين ردّد شوق ذكرهم في شعره وساق إشارات تدلّ عليهم وعلى بعض شعرهم . وقد ذكره في مواطن متعددة ، منها قوله في قصيدته «نكية ببهوت»^(٢٣٤)

ببهوت . يا وراح التريل وأنه يحفى الرومان على لا أسلوك
الحسن لفظ في المدائن كلها ووجدته لفظا رمعي فيك
لأدعت يوما في طلائك فنية وسما الملائك في جلال ملكك
يسون «حسانا» عصابة «جلق» . حتى يكساد بجلق يحدبك

وهذه إشارات واضحة إلى قول حسان في مدح الفساسة :^(٢٣٥)
ف فر عصابة تسامتهم يوما بجلق في الرقان الأول

وكانت السنوات التي قضها شوق في الأندلس فرصة منحت له للاتصال بالأندلس وتاريخها وشعرها ، فأكثر القراءة في كل ذلك ، وهناك بدأت صلته بآبن زيدون وإعجابه بشعره ، وخاصة قصيدته في «ولادة» التي مطلعها :

أفصح الشئ بدلا عن قاتلها وثاب من طيب لسانها نجانيا

فأوتت له قصيدة على بحرهما ورويتها جاءت في أعلى نسق من الشاعرية ، تنقل فيها على أغصان كثيرة ، وعزف فيها ألحانا شجية ، وهي قصيدته الفريدة التي مطلعها :^(١٦)

يا نالغ الطلع أشباه عرايينا نغني لرايحك ، أم نأسي لرايدنا ؟

وحين صدر ديوان آبن زيدون بعد ذلك بأكثر من عشر سنوات^(١٧) قرّطه شوق بأبيات وصف فيها شاعرية آبن زيدون وبعض خصائصه الشعرية ، قال منها :^(١٨)

أنت في السقول كله أجمل الناس مذهبا
بسأى أنت غسبكلا من فنون مركبا
شاصرا أم مصورا كنت ، أم كنت مطربا
تسرسل اللحن كله سبعا فيه . مطربا
أحسن الناس هاتفا بالهوالى مشبعا

وذكر شوق السؤال ذكرا فيه قبسات من بعض شعره ، وذلك في قصيدته «نكبة دمشق» حين قال عن الدوروز :^(١٩)

هم جمل أفسم له شعاع مولود في الحجاب الجون بلقي

لكل لبوز . ولكنك شقي بفصل دون شايته ورتقي
كان من التمزّار فيه شيا فكل جهاته شرف وعلقي

ففي هذه الأبيات يشير شوق إلى قصيدة السؤال النقيسة التي مطلعها :

إذا لمرو لم يفس من اللوم عرصة فكل رداء يرتديه جميل
وق قول شوق «هم جمل أفسم» إشارة إلى قول السؤال :

لنا جميل يحمله من عبيره منع يرذ الطرف وهو كليل

وق قول شوق «بلقي» في قافية بيته الأول ، إشارة إلى اسم حصن السؤال وهو «الأبقي الفرد» وبتيماء . أما وصف شوق للسؤال بأنه «فكل جهاته شرف وعلقي» فوصف صادق يذكرنا بقصة وفاته حين أتر أن يقتل أبه على أن يسلم الأمانة التي استودعها إلى عدو صاحب الأمانة ، ويذكرنا أيضا بما في هذه القصيدة من مكارم الأخلاق ودفاع عن الحرمات .

• • •

ويذكر شوق أباً قام ويقرن ذكره بالإشارة إلى شعر هذا الشاعر البلديع في مدح الخليفة العباسي أبي إسحاق المصمّم بالله ، وهو شعر كان يترّ الخليفة ، ويترّ الآن ، وسيطّل يترّ كل من يسمعه من يعرف

وكتر ذكر حصان وذكره معه أباً نواس الحسن بن هاني في قصيدته التي هتأ فيها الخليفة بنجاحه من محاولة اغتياله سنة ١٩٠٥ م ، قال :^(٢٠)

ملكك ، أمير المؤمنين . آبن هاني . بفسل . له الألب سلكك
وما زلت حسان اللام . ولم تزل تقي . ورسى ملكك في ، الضحك

فشوق يرى مقامه من الخليفة مقام حسان من رسول الله ﷺ ، في مدحه والدفاع عنه . أما أبو نواس الحسن بن هاني فكان تأثر شوق به تأثراً عميقاً : عارضه في بعض قصائده ، ونسج على منواله في خمرياته ، وسبّ بيته «كرمة آبن هاني» ، ووسّط في البيت السابق بين نفسه وبين أبي نواس ، في قوله «ملكك أمير المؤمنين آبن هاني» فهو إنما يريد نفسه .

• • •

وصلة شوق ، بالبحرّي صلة وثيقة ، فقد اصطحبه شوق معه في تجارله بين ربوع الأندلس حين نفى إليها سنة ١٩١٥ م بعد نشوب الحرب العالمية الأولى ، وأعجب شوق بالبحرّي ، وتأثر به ، وعارض سنيته المشهورة في «إيوان كسرى» ، قال شوق بعد أن وصف ثقله بين مدن الأندلس :^(٢١)

وكان البحرّي رحمه الله رلي في هذا الترحال ... فإنه أبلغ
من جلي الأثر ، وسيا الحجر ، ولشر الخير ، وحشر العير ، ومن قام
في مأتم . على الدول الكبر ، والملوك البالييل العر ، عطف على
«البحرّي»^(٢٢) حين تحمل عنه الملا ، وعطف منه الخيل ، ووكل
بعد المتوكل ، للبل . فرجع قواعده في السّر ، وبني ركته في الخير .
وجمع معمله في الفكر ، حتى عاد كقصور الخلد ، امتلأت منها
البصرة وإن خلا البصر . وتكفل بعد ذلك لكسرى بإيوانه ، حتى
زال عن الأرض إلى ديوانه . وسنيته المشهورة في وصفه ، ليست
دونوه وهو تحت كسرى في رضى ورضفه ، وهي ترك حسن قيام
الشعر على الآثار ، وكيف تتجدد الدبار في بيوته بعد الاندثار . قال
صاحب^(٢٣) (الفتح القسي في الفتح القدسي) بعد كلام : «فانظروا
إلى إيوان كسرى وسنيته البحرّي في وصفه ، نجدوا الإيوان قد حُزرت
شعفاته ، وعطرت شرفاته ، ونجدوا سنيته البحرّي قد بنى بها كسرى
في ديوانه ، أصحاف ما بنى شخصه في إيوانه ... فكتكت كلّا وكتكت
بجبر ، أو أظفّت بأفر ، ثقلت بأبياتها ، واسرحت من موائل العير
إلى آياتها ...»

ومن هذه الصلة العميقة بشعر البحرّي ومصاحبته ومعايشته ، انتزع شوق بيته في سنيته :^(٢٤)

وعطف البحرّي إيوان كسرى وشغفى القصور من عبد خمس

ومن هذه الصلة الوثيقة أيضا تأثرت موسيق شوق بموسيق البحرّي في كثير من قصائده .^(٢٥)

وختلجه رسلا في الغرام ورسائل . وكان خفاجة شاعر الطبيعة
ويجتون ليلاها ، ووصاف بدائلها وحلاها . وكالباء زهير سيد من
ضحك في القزل ويكي ، وأفصح من عتب على الأحياء واشتكي ،
وحسبك أنه لو اجتمع ألف شاعر بترهم ألف نالر على أن يعلوا شعر
الباء ، أو يأتوا بئر في سهولته لا نصرلوا عنه وهو كما هو .

ولا أرى بلدا من استثناء المتنبي ، مع علمي أنه المداح المجاهد ،
لأن مسجده لا يزال يرفع الشعر ويعليه ، ويبرى الناس به فيجده
ويحييه ، وحسبك أن المشتغلين بالقرض عموما ، والمطوبعين منهم
خصوصا ، لا يتعلمون إلا إلى غباره ، ولا يجدون الهدى إلا على
مناره . ويتمنى أحدهم لو أتبع له ممدوح كمدوحه ، لمجده مثل
مدحيه ، أو لو وقع له كافر مثل كافرزه ليجوده مثل هجائه ...

٤

والحديث عن صلة شوق بالمتنبي وتأثر به حديث يطول ، وقد
أكثر الكتاب والنقاد في بيان هذه الصلة وأسهبوا في توضيح جوانب
التأثر . وكنا أحرى أن نكتفي بما قالوا ونستغنى به في مظانه عن إعادته
هنا ، لولا أن عنوان هذا البحث يقتضى منا أن نوفيّه حقه باستكمال
عناصره .

وأول ما نعرفه من صلة شوق بالمتنبي عنايته بديوانه عناية بدأت
منذ شبابه ، وربما لازمت منذ طفولته . فقد ذكر الأمير شكيب
أرسلان^(١) أنه التقى بشوق أول مرة سنة ١٨٩٢م في باريس ،
قال : « وفي أثناء لقائنا الأول كنا نتذاكر ... حول أمور كثيرة ولكن
أهم حديث كنا نخوض فيه هو الشعر . وكان عن شوق ديوان المتنبي ،
وكان يحفظ منه . ولا شك أنه الطبع عليه ... » .

وقد أكثر الأمير شكيب أرسلان من الحديث عن تأثر شوق
بالمتنبي ، والتشبه به ، والنسج على منواله . ومن ذلك قوله : «^(٢)
«إن من وجوه التشبه بين شوق والمتنبي أنك لا تكاد تقرأ قصيدة لكل
منها ، مها ضربت في واد من أودية قورنها . إلا وجدت بها حكما
جارية بجري الأمثال ، ومن انطوى على شيء فاض على لسانه في كل
موقف » . ومن ذلك أيضا قوله في بيان التشبه بين شوق والمتنبي في
رثاء جديتها^(٣) : « ولكن الذي حفزه إلى ركوب هذا المركب في رثاء
جده هو أن والده الوصي أبى الطبيب قد ركب هذا المركب من قبل
في مثل هذا المقام ، ولا هو أن يغزو القتي حلو والده » . وكذلك
قوله . بعد أن عرض قصيدة شوق عن حياة المكتب^(٤) : « وإذا
وضعت هذا الشعر في شعر المتنبي لم تفرقه عنه ، وما زال شوق أشبه
الشعراء الخديجين بأبيه أبي الطبيب لا سببا إذا طرق باب الحكمة وتكلم
في الأوابد » .

ونشر طاهر الطنحاني مقالة في مجلة أبولو^(٥) عنوانها «شوق
والمتنبي في لوب» بذل فيها جهدا كبيرا في تتبع بعض أبيات شوق
التي تظهر فيها مشابه واضحة بأبيات المتنبي . ويقع البيت بعد البيت
ليكون في التجاور توضيح للتشابه ، ويزيد هذا التوضيح بوضع
التشابه في كل بيت أو في كل شطره بين هلالين ليبرزه ويقرّبه
للقارئ . ومن يتتبع ما ورد في هذه المقالة يسلّم بالتشابه القائم على

الشعر الحق إلى أبد الدهر ، وخاصة قصيدته «عمورية» في مدح
المركل وتحميد فتحه . قال شوق :^(٦)

إن القلوب وأنت علم صميمها بعشت تلتبها من الأفاق
ولما التقى الطال بك وهله كلمي تهزت بها أنا إسحاق

فقد رأى منتهى فخره أن يكون هو أبى تمام ، وأن يحل من ممدوحه
الخليفة العباسي للمصم بالله .

ويذكر شوق «الفرزدق» ويذكر معه «الخطبة» في قوله :^(٧)

ولك استبداءات السلسل ذق في سفايح جمرول

وابتداءات الفرزدق أكثرها واضحة ، مباشرة ، داخلية في
الموضوع ، دون تكلف ، لا يحرص فيها على التصريح وإنما يرسلها
إرسالا هينا ، فله شوق هذه المطالع من ميزات الفرزدق ، وهي
كذلك دون شك . أما شعر الخطبة فإن في داخل البيت الواحد
مه : من جال الضلع وحسن التقسيم وسلامة التفصيل ما يجعل
البيت مؤثقا من «مقاطع» وفواصل وأقسام يترنم بها المنشد ويترطب
لها السامع . فإن كان هذا الذي ذكرناه من صفة شعر هذين
الشاعرين صحيحا ، وإن كان شوق قد قصد إلى هذا الذي
ذكرناه ، فإنه دليل على أن لشوق من طول الألفة بشعر هذين
الشاعرين وغيرهما من ذكرهم في قصائده : ومن عمق النظرة
وصواب الحكم ، ما يجعل من إشارات الشعرية نقدا يمجز عن
الوصول إلى مثله بعض الذين يظنون الحرف لا يصيبون الفصل من
نقادنا .

وهذه كلها أمثلة تنمّ على صلة داخلية قائمة على معايشة شاعرنا
لأولئك الشعراء في شعرهم . ولم يكن الأمر مقصورا على تردد
ظاهري لأصنافهم . وما يفرّى ما نذهب إليه ما أورده شوق منه في
مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات من ذكره لعدد من الشعراء
وقد وصفه كل شاعر بما يميز أهم اتجاهاته وخصائصه الفنية ،
قال :^(٨)

« وكان أبو العلاء يصوغ الحقائق في شعره ، ويوصي تجارب
الحياة في منظومه . ويشرح حالات النفس ويكاد يتألم سريرتها ...
وكان أبو العتاهية ينشئ الشعر عيرة ومرعطة ، وحكمة بالغة
مرفقة ... اشتغل بالشعر فريق من فحول الشعر ... فظلموا قراغهم
التادرة وحسروا الأروام من بعدهم . فمن خرج من فضاء الفكر
والخيال ودخل في مضيق اللفظ والصناعة . وبعضهم آثار ظلمات
الكلفة والتعبد على نور الإيالة والسهولة ... على أن الكل قد مارسوا
الشعر ... واخذوه حرفه وتعاطوه تجارة ، إذا شاء الملوكة رحمت .
وإذا شاءوا عسرت ... يتوقفون أرزاقهم من ملوك كرام يحفظهم الله
لرواج حرفتهم ... على أنه يستحي من هؤلاء قليل لا يذكر في جنب
الفائدة الصالحة بضباع الشعر مدحيا في الملوك والأمراء ، وثناء على
الرؤساء والكبراء ، وإلا فن دواوينهم ما يخلق أن يكون المثل اخذنى
في شعر الأمم : كآباء الأحنف مرسل الشعر كآباء في الحوى ورسائل » .

ويؤكدته ويضيف إليه ، إلى أن يقول بعد عشر صفحات من القول السابق^(٥٥) :

«وما يلاحظ في وضوح أن شوقي أفاد في هذه المسرحية من الشعر العلوي الذي قرأه في الأغاني لقيس (بن المرح) ولغيره من العلويين لفرانك كثيرة ، فقد تأثر أساليبهم وأشعارهم ، وتأثر روحهم وعواطفهم ، وعرض علينا ذلك عرضاً وافياً في مسرحيته . ومعنى ذلك أن شوقي لم يلد في مسرحية مجنون ليلى من القصص العلوية فحسب ، بل أفاد أيضاً من شعر العلويين وغفلهم ، وقد أكثر من الاقتباس عن مجنون ليلى وعن غيره منهم : القيس بعض الأبيات ولم يكف بذلك بل عاش في نفس كل الأشعار العلوية المبثوثة في الأغاني ، ثم طلع علينا بمسرحيته شاعراً علوياً لعل اللغة العربية لم تظهر به في أي عصر من عصورها » .

ثم يقول عن مسرحية «عنترة»^(٥٦) : «من هذه القصة التي نجدها في الأغاني ولي كتب الأدب والتي تطورت في صورة شعبية معروفة ، أخذ شوقي الإطار ووضع فيه أربعة فصول لمسرحيته » .

ثم يضيف إلى ذلك قوله بعد صفحات^(٥٧) : «وما كان من أهم الأسباب في عودة التيار الغنائي إلى النطق في هذه المسرحية أن يظنها عنترة كان شاعراً ، وله ديوان شعر معروف بثمة فيه حبه وشجاعته . ولا ريب في أن شوقي أطلع عليه ، وأفاد منه ، بل نلاحظ أنه سكب منه في روحه ... »

ثم يورد أبياتاً من المسرحية ويعلق عليها بقوله : «وهذا نفس النسيج الذي يتألف منه شعر عنترة ... » . ويعلق على أبيات أخرى قوله^(٥٨) : «والمرح الأول كأنه مقطوعة من شعر عنترة ... » .

فقد كانت لشوقي ، إذن ، جولات في تاريخ الأدب العربي . اتصل من خلالها ببعض الأسماء من المصادر والمراجع . وخاصة كتاب «الأغاني» ذلك القيص الرائع الذي أمده شاعرنا بمعرفة واضحة عن معالم الحياة العربية وميادينها ، وأعطاه ، وعادتها ، وشعراتها . مهابة الأضواء بمصادر التاريخ الأدبي وديوانين عدد من الشعراء أو معتمادات من شعرهم . القدرة على أن يرسم هذا الجو المتكامل من الحياة العربية العاصية والأدبية . جوانبها الأدبية والاجتماعية والدينية والسياسية والتجربة . وحتى كل ذلك في مسرحيته «مجنون ليلى» و«عنترة» التي اسكب فيها الحب الشعري بحرف في أسهى صورة . وارتدى أحلى حلة . حتى إن القارئ ليد ما يجد من شعر ويترجم به كما يشاء أجمل ما قال عنترة وأروع ما عاشت به شاعرية الشعراء العلويين في العصر الأموي ، لا يكاد يجد فيها يداً . ويترجم بيقظة . ولا توقفه في تدفقه عثرة ، فإذا الشعر هو الشعر والجحر هو الجحر . يؤلف بينها نسب واضح وقرى واضحة . من شدة ما ألف شوقي ذلك الشعر وتمثله . وعاش ذلك الجو أو تحيَّله .

... .

أما معارضات شوقي ففصران : ضرب صريح . عمد إليه عمداً ، فهو يطالعك بوجه مسفر ، يبرزه اتفاق البحر والقافية . واشترك الغرض والمعاني ، وضرب خفي «تختلف البحر والقافية» .

التأثر والاحتذاء . وقد أرمى طاهر الطنحاني أساس مقاله بقوله .

«شوق بدأ حياته بالنسج على متوال المتنبي ، واستمر على هذا المتوال طول حياته ، وكأنه تشيع بروح المتنبي من الصغر فلازمته هذه الروح ، وأخذ في كثير من الأحيان يقلد صياغة المتنبي ويقلو حذوه ويعارضه . وله في هذا الاحتذاء وتلك المعارضة كثير من القصائد . على أن احتذاء المتنبي ومعارضته ليست من السهولة بحيث يغفل الناقد عندها ما وهب شاعر كشوقي من مقفرة على إسكاف الاحتذاء والتقليد ، وما منح من ملكة عصبية تساعده على أن يعارض شاعراً من أكبر شعراء العربية ويجيد في تلك المعارضة إلى حد جدير بالتقدير . وإن كفا في بعض الأحيان أو غلبه ضعف أمام قوة المتنبي . فقد تقرأ القصيدة من قصائد شوقي التي يعارض فيها أوجاكي فيها قصائد المتنبي فتشعر فيها بتلك القوة التي امتاز بها المتنبي ، وتشاهد من فيض المعاني والحكم ما يقتضيه بأنه شاعر قايض . فإذا رجعت إلى قصيدة المتنبي وجدت بها بمثابة الدليل الذي يرشد شوقي . والقائد الذي يقوده . ولكنك تجد في بعض الأحيان يسبق الدليل أو القائد بخطوات كثيرة ويزيد عليه ، ولوى مظهر هذه الزيادة في عدد الأبيات والأغراض المتعددة التي يقتضيا الموضوع » .

وليس من شك في أن طاهرا الطنحاني قد نقل موضوع تأثر شوقي بالمتنبي إلى أفاق أرحب من تلك التي حصره فيها الأمير شكيب أرسلان الذي رأى ذلك التشابه في مجال الحكمة والأمثال والفخر . في حين لمح طاهر الطنحاني حقيقة هذا التأثير حين ضرب عليه الأمثلة في محالات أخرى ثم حين رأى أن هذا التأثير ليس بالضرورة تشابه أنماط ومعان محددة . وإنما قد يمتد ليشمل التأثير بروح القصيدة وسجعها وطريقتها الفنية . فتكون بذلك قصيدة المتنبي « بمثابة الدليل الذي يرشد شوقي والقائد الذي يقوده » .

ومن تمام هذا الحديث أن نشر إلى مسرحتي شوقي الشعريتين اللتين أقام بناءهما حول موضوعات عربية . وهما : «مجنون ليلى» و«عنترة» . وكأنا ، مع مسرحياته الأخرى . فتحاكيا في الأدب العربي . وقد أفاض الباحثون في الحديث عما من حيث : البناء المسرحي . والحوار . والتوافق مع أحداث التاريخ . والأللوب الفني . ونحن لا نغضها ها بمحدث مستقل تناول فيه جوانبها المختلفة وبريقها فيه بعض حقها . وإنما نتذكر ما لا يجوز أن نغله حين نتعرض لموضوع «العناصر التراثية في شعر شوقي» . فنستزيد من الحديث ببقيله الدال . ونظفل في نطاق العنوان لا نتجاوزة .

وربما أغنانا ما أوردته أساتذنا الدكتور شوقي ضيف في هذا المضمار . ونقتبس منه جملة متفرقة . نقرّب متابعها . ونجمعها في قرن . فهو يقول عن «مجنون ليلى»^(٥٩) :

«هي أول هذه المأثري العربية تأليفاً ... والمأساة في جعلها وتفاصيلها ترجع إلى أساطير عربية عن مجنون ليلى ... ها أصول تاريخية نجدها مبثوثة في كتاب الأغاني ... » ويظل يركز هذا المعنى

(و) بأثارة شوق «صدى الحرب» في وصف الواقع العثمانية وقد تنطق فيها إلى مدح السلطان عبد الحميد ، ومطلما :

بيلك بطر الحقي واخفى أطلب رينصر دين الله أياك لطرب

وهي التي يمارض بها قصيدة المنشي ومطلما :

أطالب فيك الفرق والشوق أطلب وأعجب من ذا البحر والوصل أعجب

• • •

وبعض هذه المعارضات : كالقصيدة النونية والموشحة ، ليس بينها من الألفاظ إلا الشكل في البحر والقافية ، ثم يختلف موضوع قصيدة شوقي عن موضوع القصيدة التي يمارضها اختلافا كاملا . وفي مثل هذه القصائد ينطلق شوقي من الجود غيره . ويحلل مع فقه . ويحاري الشاعر الذي عارضه بمجاعة النذل للذل . بل يسبقه ويتفوق عليه .

ولكن معارضات أخرى : كالبردة الميمية . والقصيدة الدالية . والسنية ، والبائية ، بعضها عارضها شوقي في جملتها وتأثر بها تأثرا عاما كالبردة الميمية ، وبعضها احتداه شوقي وقلده «ولصحب الأصل المعارض أمامه وأخذ ينقل منه ويستعمله جزءا جزءا . كما يجلس المالك إلى صورة عهد إليه صنعها» كالدالية .

وقد ذهب بعض النقاد ، وهم على حق ، إلى أن شوقي - في هذين النوعين معا - حين يقيد نفسه بالأصل ، ويتخذيه ويقلده ، يختلف عن مترلة صاحبه الذي عارضه ويسقط دونه . وحين ينطلق شوقي في أجواء مشاعره . ويبرر عن موضوعات تتصل بحياته وحياة بلده وأمتة مما لم يتطرق إليه صاحبه ، فإن شوقي يسبق ويحلي . ويتفوق على من عارض .^(٥٩)

• • •

ونحن نرى من كل ما تقدم أن «شوق» عاش في هذا الزمان : نيل منه وعلى ، ورشف منه وجوع . حتى ارتوى منه عوده . واستقام عليه طبعه . تنقل بين المختارات التي أودعها الشيخ الموصفي في كتابه «الوسيلة الأدبية» والتي انتقاهها أبو تمام فأثبت منها كتابه «ديوان الحماسة» . وعكف على الدواوين الكاملة لشعراء من مختلف العصور ، وهي دواوين بدأت تطبع وتظهر قبل شوقي بزمن فلا شبه كان بين يديه قدر صالح . عاش في تلك المختارات مع الشعراء للطبعين من المقلين ، وصاحب - من خلال هذه الدواوين - عددا من الشعراء المحفول المكرمين ، وأكسب على تواريخ الأدب العربي ومصادر سيرة الشعراء ، وخاصة كتاب «الأغانى» ، فتمثل منها الجمالية العربية والعصر الأموي في الوبر والمدح . وانتقل إلى تاريخ الأندلسيين ومعالم حضارتهم وما تعاقب عليهم من عز بادخ وعلم شامخ ، ومن خلاقات بين حكاهم أضعفت قواهم وأذهبت ملكهم ، فجاء بين تأليفهم واستقى من مواردهم .

فكان أن تأثر بكل ذلك تأثرا واضحا . وظهر هذا التأثير في مناحي عدة في شعره . ومن أمثلة هذا التأثير المعارضات . الظاهرة

وختلف الغرض أحيانا ، عسى به إحساسا عاما فمثلا فكرك ونفسك ، ولكنه لا يمكنك من الإمساك به والإحاطة بجوانبه ، لأنه احتداه لتسج القصيدة ، وتشبع بروحها . وتأثر بموسيقاها : تقرأ القصيدة اللاحقة فتذكرك بالقصيدة السابقة ، وتستحضرها أمامك في جملتها ثم لا تستطيع أن تضع يدك على وجه اليقين - على جزء بعينه من القصيدة الثانية يمارض به الشاعر جزءا آخر بعينه من القصيدة الأولى .

وإذا كان الضرب الثاني أكثر من أن يتسع المجال هنا لتبجته ، فإن الضرب الأول هو الذي نقصده عادة حين نستعمل مصطلح «المعارضات» ، وهو الذي نريد أن نشير إليه هنا إشارة سريعة . فأمره أوضح من أن يحتاج إلى الإسهاب والتفصيل بسبب ظهور حاله ، فالشاعر ، بآليات البحر والقافية والموضوع العام ، إنما يعترف بأنه إنما يتابع من يمارض ويحتديه .

وأوضح معارضات شوقي :

(أ) البردة ، وهي الميمية المشهورة في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ومطلما :

رحم على القاع بين الجان والعلم أحل ملك دمى في الأشهر الحرم

يعارض بها بردة البوصيري التي مطلما :

أمن نذكر جيران بلدى سلم مزجت دما جرى من مقله بدم

(ب) والقصيدة الدالية التي يقول شوقي في مطلما :

هفتنك جفاه مرسله وبسكاه ورشم عوده
وهي معارضة لقصيدة الحمصري المشهورة التي أكثر الشعراء من معارضتها ومطلما :

بالبال القصب . من هذه «القصيد السابعة موصدة

(ج) والسنية ، وهي من أندلسيات شوقي المشهورة ، ومطلما :

اختلاف النهار والليل بنى الأكرار في العبا وأيام أنسى

وهي معارضة لسنية البحترى في إيوان كسرى :

صنت نفسى عينا بنسى نفسى وولفت من جمدى كل جسد

(د) وقصيدة شوقي النونية ، وهي من أشهر أندلسياته :

يا نالغ اطلع أشباه هراطينا نضحى لاوليك أم نفسى لوانينا

يعارض بها قصيدة ابن زيدون في ولادة :

أنضى الفاتل بديلا من لثاينا وثاب عن طبع كفاينا بجفينا

(هـ) وموشحة شوقي :

من لستصر بسعسرى نلا برح الشوق به في الخلس

التي يعارض بها موشحة لسان الدين بن الخطيب :

جادله الليث إذا الليث هي يارسات الوصل بالأندلس



الفنية، فكان ذلك كله من الأدلة على الصلة الداعلية بين شوق وأولئك الشعراء.

ومن أمثلة هذا التأثير أيضا أن شوق أكثر من ذكر بعض الشعراء الذين قرأهم وأعجب بهم، وقرن ذكره إلياهم بالقياسات من شعرهم أو إشارات إلى هذا الشعر، أو إلى بعض خصائصهم الفنية، فكان ذلك كله من الأدلة على الصلة الداعلية بين شوق وأولئك الشعراء.

ثم كان في ديباجة شوق، ونسج قصائده وانسياب موسيقاه ما يذكرنا - في كثير من شعره - بقصائد لشعراء آخرين، دون أن يكون في ذلك معارضة صريحة أو خفية، ودون أن يكون فيه أخذ لألفاظ أو معان بعينها، وإنما هو مظهر من مظاهر النشأة في رحاب هذا الشعر، ومصاحبته في مراحل العمر المتعاقبة، والقرس به.

وأخيرا انتدق نمطه لا قرأه من البداية العربية في الجاهلية والعصر الأموي، وعن جنبها وشعرها العنقري، ودواوين شعرائها: في مسرحيته الشعرية، بجون ليلى، وه عنترة، كما ظهر ما قرأه عن الأندلس في مسرحيته النثرية «أميرة الأندلس».

فكان شوق بهذا كله خليقا بأن يكون شاعر التراث العربي وفارس حليته.

والخاتمة، التي تدل على سعة اطلاعه على شعر السابقين والتي تشبه ولصهاره الذ يمدُّ فيه الشاعر للجري والسباق.

ومنها كذلك هذه المعاني والصور والأخيلة الشعرية التي انسابت في ذاكرته فاختزنها إلى أن ظهرت في شعره، فتبع بعضها التقاد، وذهبوا في وصفها ونسجها مذاهب شتى، فمنهم من رآها من تمام شاعرية الشاعر وتمزجها بالقرائن، ومنهم من رآها أشعارا واسطو لا يليقان بشاعر أصيل، ولم تشأ أن تخوض في هذا المظهر، واكتفينا بأن أشرنا إليه من قبل إشارات مقتضبة، وذكرنا أن تتبع الأمثلة على ما ذهب إليه بعض الضاد من مآخذ شوق من غيره في الألفاظ والمعاني، وإنما هو جهد مضيق لا ينتهي إلى شيء، ولعل عليه الفضل كثير، لا يدلُّ من قريب ولا من بعيد على أخذ ولا على تأثر، وإنما هي ألفاظ مفردة ومعان جزئية مشتركة لم تكسب عند الشاعر التالي مثلا اكتست عند الشاعر السابق من أردية المعاني الكلية أو الصور المتكاملة أو الأخيلة، التي تميَّز بها شاعر من شاعر، وتنسب إليه دون غيره، فيكون حيثما غيره أخذًا إلياه، سارًا لها، ساطعًا عليها.

ومن أمثلة هذا التأثير أيضا أن أكثر من ذكر بعض الشعراء الذين قرأهم وأعجب بهم، وقرن ذكره إلياهم بالقياسات من شعرهم أو إشارات إلى هذا الشعر، أو إلى بعض خصائصهم

هوامش

(١) - انظر مثلا لذلك ما قيل عن أبي نواس إنه لم ير أسخط منه مع الله كتبه (وليات الأعيان ٢: ٩٦ - تحقيق الدكتور إحسان جاس، نشر دار صادر - بيروت). وما قيل كذلك عن أبي تمام وكان له من المهرطق ما لا يلحقه فيه غيره، قيل إنه كان يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة لغرب غير القصائد والمقاطع. « (الرفيات ٢: ١٢).

(٢) - فقد قرأ أبو سعيد علي بن محمد الكاتب (الموت سنة ٤١٤ هـ) أبيات ديوان الحليمة اختيار أبي تمام، في جملته، وقدم كتابه إلى بياض الدولة ابن يربوع وصاحه والمختار الجليل « (ابن شاذكر الكشي، فوات الرفيات، تحقيق الدكتور إحسان جاس ٣: ٧٤ - ٧٥، دار الثقافة - بيروت ١٩٧٤) ومن هذا الباب ما قيل من أن

« عبد الرحمن السيلاني المشهور بالقاضي الفاضل لما ورد الديار المصرية... لقي ابن الخلال رئيس القضاة إذ ذلك... فمره أن يضيء، فتمل عن أبيات ديوان الحليمة وعرضها من صورة النظم إلى صورة نثرية... (صديق للرسى، الوسيلة الأدبية ٢: ٢٩٨ - ٢٩٩، طبع القاهرة سنة ١٩٢٢ هـ).

(٣) - الفصل، أخبار أبي تمام: ٥٣

(٤) - المصدر السابق: ١٠٠

(٥) - أخبار أبي تمام: ٢٠

(٦) - أخبار أبي تمام: ٧٨

(٧) - شكيب أرسلان، شوق أو صدقة أربعين سنة: ١١١ - ١١٢

(٨) - شوق أو صدقة أربعين سنة، وانظر مثلا: ١٤٠، ١٧٩، ٢٢٦، ٢٢٧.

- (٩) ص : ٢٥٦
(١٠) ١٤٣ - ١٤٤
(١١) أحمد حيد ، ذكرى الشاعرين : ٤٧٧ - ٤٧٩ ، المكتبة العربية بممثل ١٣٥١ هـ
(١٢) شوق أو صداقة أرمين سنة : ٩٩ - ١٠٠ - مطبعة عيسى البابي الحلبي بمصر سنة ١٣٥٥
(١٣) ذكرى الشاعرين : ٣٩٣
(١٤) انظر مثلا : ذكرى الشاعرين : ٣٩٤ - ٣٩٨ ، ٤٨٠ - ٤٨٥
(١٥) انظر مثلا : مجلة أيلول ، العدد الرابع من السنة الأولى - ديسمبر ١٩٣٧ ، ص : ٤٤٧ - ٤٥٧
(١٦) الرسالة الأدبية ٢ : ٢٩٩
(١٧) الشوقيات (للمكتبة التجارية الكبرى) ١ : ١٧٩
(١٨) ٣ : ٣٣١
(١٩) ديوان الحلمة (مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح الكبي بمصر) ٢ : ٤٠ ، وشرح المزدوق (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٣ م) ص : ٤٤٥
(٢٠) مصطلح صادق الرافعي ، ذكرى الشاعرين : ٤٨٢ - ٤٨٣
(٢١) ٢ : ٣٣٥
(٢٢) ٢ : ٧٢ ، وشرح المزدوق : ٤٧٤
(٢٣) الشوقيات ٢ : ٧٧
(٢٤) ٢ : ٣٤٤
(٢٥) ٢ : ٦٤ ، والمزدوق : ٤٦٣
(٢٦) ٢ : ١٣٧
(٢٧) ٢ : ١١٩ ، وشرح المزدوق : ٥٤١
(٢٨) الأطلال (سامي) : ١٤ و ٩١ و ٩٧
(٢٩) ديوانه (لبنان ١٨٩١) : ٤٦ - ٤٧
(٣٠) مصطلح صادق الرافعي ، ذكرى الشاعرين : ٤٨٢ - ٤٨٣
(٣١) ديوانه (دار الكتب المصرية ١٩٤٤) : ٢٩
(٣٢) انظر لتفصيل قصة عاد ونسوره وأبيات الأحمسي : لبيداني ، جميع الأطلال (لحقيق محمد يحيى الدين عبد الحميد ، مطبعة السنة المحمدية ١٩٥٥ م) ٢ : ٤٢٩ - ٤٣٠
(٣٣) الشوقيات ٢ : ٣٠
(٣٤) للشوقيات ١ : ١٦٢ - ١٦٣
(٣٥) ديوانه (البروق ١٩٢٩ م)
- (٣٦) الشوقيات ١ : ٦٧
(٣٧) الشوقيات ٢ : ٤٤ - ٤٥
(٣٨) اسم قصر بناء أمير الزين جعفر المبرك على الله قرب سامراء سنة ٢٤٥ هـ ، وفي هذا القصر قتل المبرك سنة ٢٤٧ هـ . وللشراء في ذكرى الجعفري إشارات كثيرة من أحسنها قصيدة الجعفري التي منها :
لقد تمَّ حسن الجعفري ، ولم يكن
ليسبَّ إلا بالسلفية جعفر
- (٣٩) هو : الباب الأصفراني الكاتب ، محمد بن محمد ، مكتوف سنة ٥٩٧ هـ
(٤٠) الشوقيات ٢ : ٤٨
(٤١) شوق حبيب ، شوق شاعر العصر الحديث ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف بمصر ١٩٦٣ م - ص : ٧٢ - ٧٤
(٤٢) للشوقيات ٢ : ١٠٤
(٤٣) شرحه وشبطه كامل الكيلاني وعطيفة ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ١٩٣٢ م .
(٤٤) الشوقيات ٤ : ٧٨ - ٧٩
(٤٥) الشوقيات ٢ : ٧٧
(٤٦) الشوقيات ٢ : ٧٩
(٤٧) الشوقيات ١ : ١٧٧
(٤٨) شوق ، أو صداقة أرمين سنة : ٥١ - ٥٢
(٤٩) شوق ، أو صداقة أرمين سنة : ١٠ - ١١
(٥٠) شوق ، أو صداقة أرمين سنة : ١٥٤
(٥١) المرجع السابق : ١٦٤
(٥٢) المرجع السابق : ٣٣٧
(٥٣) عدد ديسمبر ١٩٣٢ ، ص : ٤٤٧ - ٤٥٧
(٥٤) شوق شاعر العصر الحديث : ٢٢٧
(٥٥) المرجع السابق : ٣٣٨
(٥٦) المرجع السابق : ٢٤٢
(٥٧) المرجع السابق : ٢٥٠
(٥٨) المرجع السابق : ٢٥١
(٥٩) انظر مقالات عن مدارش شوق في مجلة أيلول ، عدد ديسمبر ١٩٣٢ ، ص : ٣٩٧ و ٤٠٨ و ٤٤٣ و ٤٤٧ و ٤٥٧ و ٤٥٧ - ٤٦٩ .



أحمد شوقي وأزمة القصيدة التقليدية

دراسة في ضوء
الواقع السياسي والاجتماعي

على البطل

من الظواهر التي لا نخطئها عين مؤرخ الشعر العربي في العصر الحديث . ظاهرة الأزمة التي انتهى إليها منح التعبير التقليدي في القصيدة العربية . هذه الأزمة التي أبرزتها عبقرية أحمد شوقي وبلغه بالمحج التقليدي لمة ما يمكن أن يزدى من عطاء الفن في التعبير . تحت ظل ظروف تاريخية نموذجية في تطور المجتمع وعمره . فكان بذلك عقبة أمام الشعراء الذين يطمحون إلى تجاوز ما وصل إليه أحمد شوقي من إنجاز فني . والاستمرار صعوداً بالشعر في طريق النمو والتطور . إلا أن هذا التجاوز كان محالاً . ولم يكن أمام الشعر العربي . بعد شوقي . إلا سبيل من التبن : إما أن يدلف إلى حالة من التردى والانحيار كالتي تروى إليها بعد عبقرية سميه وقرينه أبي الطيب أحمد المني . وإما أن يرتاد الشعراء طريقاً جديداً للتعبير الفني . يتجاوزون به المنهج التقليدي نفسه . الذي أغلقه أمامهم القنار أحمد شوقي الكاسح .

قضية «الوطنية» أي موقف شوقي في الحركة الوطنية المصرية التي عاش أحداثها . ومنها قضية «التجديد» . وأيضاً قضية «الموازنة» بينه وبين حافظ إبراهيم . سواء أكانت الموازنة في المستوى الفني لكليهما . أم كانت في موقف كل منهما من القضية الوطنية . ومهما كانت هذه القضايا متباعدة في ظاهر الأمر . فإنها تنبع - في أساسها - من هذه الأزمة التي خلفتها عبقرية أحمد شوقي في صياغة القصيدة التقليدية . أو بتعبير آخر أزمة تجاوز هذه العبقرية وتخطيها للمستحيل أمام مسيرة الشعر العربي الحديث . بالمعايير الفنية للشعر التقليدي . وكانت تحدياً شاقاً لكل الشعراء الذين عاشوا هذه المرحلة من مراحل التاريخ المصري . فأكدى بعضهم حين ظل محصوراً في إطار القصيدة التقليدية . واتجه بعضهم الآخر إلى منافذ جديدة في عالم الحلق الفني .

ومنذ أن أثار الطلاق بغض هذه القضايا . وعظّمه عيباً بعد طه

أما التردى والانحيار . فقد كانت مسيرة النهضة القومية والوطنية - حالاً دونة . منذ أن ارتفع البارودي بالتعبير الفني التقليدي - بعد ترديه - إلى مستوى الفحول الأقدمين . في مطلع هذه النهضة القومية والوطنية . القريب آنذاك . وأما التجديد لفن الطليبي ألا تتكامل شروطه دفعة واحدة . وإن كانت بداياته تنوّر طبعياً بيلوغ القديم قة نفسجه - في الفن وفي المجتمع جميعاً - بل إن هذه البدايات تنشأ من خلال القديم ذاته . وتتخلق في رحمه . وهذه هي سة الحياة منذ كانت الحياة .

لقد ثارت قضايا فنية ونقدية عديدة . منذ مطلع هذا القرن وحتى الآن . حول أحمد شوقي . منها قضية «الشخصية» . وقصدوا بها ظهور شخصية الشاعر متميزة من خلال عمله الفني ومنها قضية «جزالة الألفاظ» يريدون بها إثارة شوق للمفردات السهلة اليسيرة . بالمقارنة بألفاظ معاصريه القاموسية القديمة . ومنها



الحكم موثقتين ، ثم وزراء فيها بعد ، والثاني ذلك الجناح الذي تكون من المستفيدين بأراضي «الإمامات» ، والذي تكونت ملامحه عر قوانين الملك الألفه الذكر ، واستكمل وعيه عبر التجربة النيابية الأولى ، فأصبح يعتبر نفسه «صاحب المصالح الحقيقية في مصر» ، وفلذا تطلع إلى المشاركة في الحكم عن طريق حق مراقبة الحكومة ، وميزانية الدولة بشكل خاص ، ونادى بالدستور وبشعار «مصر للمصريين» . وكان من نتيجة هذا الجناز أن شارك هذا الجناح في الأحداث الأولى للثورة العراية تحت قيادة «سلطان باشا» رئيس المجلس النيابي الأول في عصر إسماعيل ، وسنجد مطالبهم بالدستور ، وإعادة المجلس النيابي ضمن مطالب العرايين ، إلى جانب مطالب العسكريين بزيادة الجيش ، وتحسين رواتبه ، وإلى جانب المطالب الشعبية بإلغاء السخرة والكرياج .

إن اشترك هذا الجناح «الأحدث» من كبار الملاك في الأحداث الأولى للثورة ضد السلطة المطلقة «الاستبدادية» للحدود^(٢) ، ليدل على إحساس الملاك الجديد أن الجناح القديم ، وعلى رأسه الخديوي ، قد وصل إلى درجة من التوسع جعلته ليس فقط علية في طريق غوهم ووسعهم ، بل يصبح أحيانا خطرا على وجودهم ذاته ، وبخاصة لما يملك من سلطة الحكم وسيطرته المطلقة ، لاسيا وقد رأوا شرعية الخديوي - إسماعيل في شراء الأرض حتى قفزت أملاك الدائرة البنية من ٧٥ ألف فدان عندما تولى الحكم (١٨٦٣) ، إلى حوالي مليون فدان خلال فترة وميزة^(٣) . وأصحابهم العرب حين ابتلع أملاك الأبريين «فاصل باشا وحليم باشا» وهما من أسرته ذاتها . صحيح أنه قد أخذ يرحل أراضيه وقاه لبعض الديون ، إلا أن سلاح الحكم المطلق يظل يحمل إمكان التوسع نفسه في كل آن ، لذلك تاضلوا ضد سلطة إسماعيل «الاستبدادية» . ورفضوا الاعتراف بحل المجلس النيابي مطالبين - بإصرار - بالدستور ، وبمسؤولية الوزراء أمام النواب لا أمام الخديوي ، حتى نظر الميزانية والمواقفة عليها^(٤) . أي بانتقال سلطة الخديوي إليهم .

وجاء حكم توفيق والمجلس مهمل ، فكان هذا الجناح من كبار الملاك على رأس فريق المدنيين في الثورة العراية . والعين شعار «مصر للمصريين» يعززون به مصرية الأسرة الخديوية مشيرين إلى تركيزهم . وفي ذلك الوقت كان السلطان يرسل عراي من الأسمات يعرض عليهم عرش مصر^(٥) . إلا أنهم عندما تحققت مطالبهم ورفض عراي تسريع الثورة ، حتى تتحقق مطالب الشعب ، سارعوا إلى الانضمام لجانب الخديوي ، وشازكوه الحفانة ، وأسهم «سلطان باشا» في ضرب الثورة وقاد رجاله طلائع جيش الاحتلال تحت جنح الليل حتى ادخلوه إلى قلب الجيش العراي في التل الكبير^(٦) .

ومع هذه الحفانة ، فقد دفع الجناز بين مصالح هذا الجناح والمضالغ الخديوية ، إلى بقاء التفوق بينهما ، لذلك سوف يكون ميلهم دائما إلى جانب الاحتلال ، معادين للخديوي - عباس حلمي ، فكفوا «حزب الأمة» الذي قال عنه «كرومر» : «إن رجاء القومية المصرية يحمها الحقيق» ، الذي يقول عليه ، معطو هذا المغرب ، وكانت سياسة هذا الحزب الملحة ، هي «التخاذ مركز ثابت بين السلطينتين اللتين تستبدان بأمو هذا البلد»^(٧) . وإن كانت علاقته

حينئذ أحيانا ، وعلى كثرة ما كتب حول شوق هجوموا ودفاعا ، لما يزال أحمد شوق ، وما أثارت عبقريته من قضايا ، عطل أنظار الباحثين والفتاد ، وماتزال هذه القضايا موضع بحث لم تقل فيه الكلمة الأخيرة . ولن نقال حتى نحسم - أولا - المناقشة حول التيارات المدينة التي استحدثت في عالم الإبداع الشعري ، وحتى تؤخذ هذه التيارات مأخذها الصحيح ، ونُدَرس على وجهها ، باعتبار كل تيار منها تعبيرا عن مرحلة تاريخية من التطور القني وانعكاسا لمرحلة تاريخية من التطور الاجتماعي والسياسي في العصر الحديث . حيث يمكن أن نفهم القضايا الثلاثة حول شوق فيها صحيحا ، في إطار تكامل من الدرس الأدبي - نقدا وتاريخيا - ينظر فيه إلى تطور الواقع التاريخي لمسيرة المجتمع في عصره من جوانبها المختلفة . وكيف أدت مسيرة المجتمع هذه إلى تواتر نشوء هذه التيارات تيارا تيارا في كل مرحلة من مراحل التاريخ الحديث . وحين تدرس هذه التطورات في ترابطها وتسللها ، وارتباطها بحركة التاريخ والمجتمع ، سيوضع شوق موضعه الصحيح منها ، وستحل معضلات هذه القضايا التي ثارت حوله حلا صحيحا ، فلا تدرس قضية بمعزل عن قضية أخرى . ولا يجرى عن تطورات الواقع تاريخيا وفيها . حيث لن تكون حيوية . يتصل منها المدافعون عن شوق ، ويضخم فيها مهاجموه ، بل ستكون ظواهر فنية أفزتها التطورات الحسية . وكان لابد من إفرازاها ، حتى لو تأدل شوق ومهاجموه مواقفهم الاجتماعية والسياسية في حركة التطور هذه . ولعل دراستنا تكون خطوة على طريق الرؤية التكاملية المنشودة لدى دراسة شوق وآثاره الفنية الالامية في بناء القصيدة التقليدية ؛ بل ، وعلى طريق رؤية تكاملية للتيارات الحادثة من بعد أحمد شوق ، في عالم شعرنا الحديث .

٢

إن حركة التطور والحو في البناء الاجتماعي المصري تختلف عن مثيلتها في المجتمعات الأوروبية اختلافا حاسما . فلم تقم طبقة على أنقاض أخرى - كما حدث في أوروبا - وتغلغلها لدى انبهارها في السيطرة على المجتمع . وإنما كان الجو مضطبا بقوانين تصلدها السلطة المركزية الحاكمة أحيانا ، كما حدث بالنسبة لملك الأراضي عبر قوانين متلاحقة^(١) ، أو تتحول شرائع من طبقة إلى أشكال مغايرة من الإنتاج أحيانا أخرى ، كما حدث من تحول لبعض أموال الملاك الزراعيين إلى الإنتاج الصناعي^(٢) . وبخاصة في أثناء الحرب الأولى وما بعدها . وقد أدى هذا إلى تجاور الطبقات تاريخيا . وتفاعلها . واختلاط السمات العامة لكل من ينسب متفاوتة . وعدم نقاء هذه السمات ، على العكس من التطور الاجتماعي الأوروبي ، الذي تمايزت فيه الطبقات ، بعضها عن بعض تمايزا حادا جعل التطور من مرحلة الإقطاع إلى الرأسمالية يتسم بالصدام الذي ينجني عبره النظام القديم وينهار ، ويقوم الجديد على أنقاضه .

ومع ذلك فقد حدث تمايز في عهد إسماعيل بين جناحين من كبار الملاك الزراعيين ، الأول يمثل في الأسرة المالكة شبه الإقطاعية وإلى جانبها بعض العناصر التركية والشركسية ، التي تشارك تقليديا في

لواء وسيطرة ، وفي قمة لوائها وسيطرتها ، ثم ربطت الشاعر شخصيا بعدد من رموز هذه الأسرة في رثائه بجمدهم . ولو أن نرجل ، في مثل موقع شوقي ، أن يصنع على عينه نكل الظروف التي تحيط به ، لما استطاع أن يصنع محبها ، وأعداءه تفضل ما نبتأ لنشول من ظروف ، في هذا الموقع الخوضي الذي ولعه . ودارت فيه دورات طفولته وتعليمه وشبابه وعمله . فزادت الروابط ولباطا شخصيا ولبفا ، ورعاية لمصالح مستمرة ومتجددة ، وكان شوقي يمس كل ذلك أعمق الوعي . يقول :

أتصون إسماعيل في أبنائه ولقد ولدت بباب إسماعيل
ولست نعمته ، ونعمة به فليست جزلا وازدلت جميلا
ورجعت آتالي على صدق الحوى وكفى بآباء الرجال دليلا

كان الخديوي إسماعيل يعلم أن يعمل مصر قطعة من أوروبا . ولقد صرح بذلك في مرسوم إنشاء مجلس الوزراء المصري^(١١) . للوجه إلى «نوبار باشا» قال : «إلى أطلت الفكر . وأدعت النظر في التطورات التي حصلت في أحوالنا الداخلية . وال خارجية . الناشئة عن تقلبات الأحوال الأخيرة . وأردت في وقت مباشركم «الأمورية» لتشكيل هيئة للظارة الجديدة التي فوضت أمرها إليكم . أن أؤكد لكم ماواجه نفسي إليه . وثبت عزمي عليه من إصلاح الإدارة . وتنظيمها على قواعد ماثلة للقواعد المرعية في إدارات ممالك أوروبا» . كما قال بعد استكمال المؤسسات الهزيلة التي أقامها «اليوم أعد بلدي جزءا من أوروبا»^(١٢) . ولقد عرفوا السياسيون أن تكون نصرياتهم الرسمية في جانب من الحقيقة . بينما تكون ممارسته الفعل السياسي في الجانب الآخر من الحقيقة تماما . فبينما تشير تصريحات إسماعيل إلى الديمقراطية الحديثة . كانت ممارسته الفعلية وممارسات خلفائه تنتمي إلى أوروبا الإقطاعية الاستبدادية بشكل جذري . وهذا هو الأمر الطبيعي مع منطق قوانين الخوف والتفوق الاجتماعي . إذ كان الخديوي ينتمي إلى أقرب الطبقات المصرية شيئا بطبقة الإقطاع الأوروبي التي غنى عليها الزمن . لما إن يطالب المجلس النيابي بتقليص سلطة الخديوي الفعلية حتى يحله إسماعيل . وما إن تتأزم الأمور . فبا بعد . حتى يجمل توفيق مجلس الظار نفسه^(١٣) . وتبدو هذه الممارسة بمنطق إقطاعي واضح وحاسم في عبارات توفيق التي وجهها إليه في مرام يوم مظاهرة عابدين المشهورة حين قال : «لقد ورفت ملك هذه البلاد عن أبي وجدتي وما أنتم إلا عبيد إحساننا» . ولم يقتصر هذا الحس الإقطاعي على توفيق وحده . بل كان إحساسا شائعا في هذه الفئة التركية والشركية التي تنتمي إلى طبقة توفيق . ومن هنا كان طبعيا أن يقول الضباط الشراكسة لمرابي ورملائه : «إيه زينيل في هرقل»^(١٤)

وكان هذا الإحساس مستقيا مع طبيعة البناء الطبقي الإقطاعي لهذه القوة الاجتماعية المسيطرة . على الرغم من الإعانات الديمقراطية التي كانت تطلتها . مراعاة لما تتطلبه السياسة .

وكعادة البلاط الإقطاعي الأوروبي - في عصوره الزامية - في اجتذاب الفنانين^(١٥) - الذين يربح أن يكون لهم شأن -

بسلطة الاحتلال غير منكورة ، تعترف بأفضالها صحيفة «الجريدة» التي كان يصدرها أحمد طغى السيد باشا^(١٦) . وهذا الحرب هو الذي تألفت من أعماله غالبيتها وقد سمد زغلول بعد الحرب ليطلب بالحقوق المصرية .

يقف قصر الخديوي . ورجال حكمه إذن منذ عهد إسماعيل . قريبا وحده . يمثل رأس الأرستقراطية الزراعية ، الشبيهة بالإقطاع . مجالا فة التوسع التي تميزت - بل تتحدى - حركة التقدم والإصلاح . أمام كل القوى الاجتماعية المصرية ، حتى أقربا إليه من كبار الملاك . لذلك لم يجد الخديوي «عباس حليفا يرضى بمشاركته الصراع ضد المحتل سوى بعض العناصر التركية والشركية ، التي قامت في وجهها الثورة العربية إلى جانب بعض الشبان المنتمين إلى الطبقة الوسطى . حتى إنه كان يحاول اجتذاب بعض العناصر الوطنية الأخرى إلى صفه ، كما حدث مع سمد زغلول^(١٧) حين فرضه المنشد البريطاني وزيرا ، وكان عادة مايشغل . وظل حلقاه عديدي التأثير تقريبا . سواء أكانوا حلقاء دوليين مثل تركيا وفرنسا ، أم داخليين كما ذكرنا ، حتى انتهى الأمر بطلعه في بداية الحرب المالية وتولية عمه «السلطان حسين» مكانه . واستمع ذلك قطع روابط مصر بتركيا . وإعلان الحماية البريطانية على مصر . وبدأت حلقة جديدة في التاريخ المصري الحديث ، تقودها بقايا العربيين . من يحاولون الثبات في منتصف الطريق بين الخديوي . والمنشد البريطاني .

٣

ولد أحمد شوقي . كما يقول ، «بباب إسماعيل» . كانت جدته «تمراز» - متوكة إبراهيم أبي إسماعيل وابن محمد علي - من العائلات في قصر الخديوي . ولعل القصة المشهورة عن إلقاء إسماعيل العملات الذهبية أمام الطفل المصاب بعمالة في بصره . ترمز للعلاقة التي ربطت بين الشاعر الكبير . وأصحاب القصر الذين ينثرون الذهب ليستبدوا به ذوى الأطلاع من رجال حاشيته .

تزوجت «تمراز» متوكة إبراهيم اليربانية ، بأحمد بك حليم النجدة - لي - الأناسوني ، جد شوقي لأمه . وكان من رجال محمد علي الكبير . وظلت «تمراز» عاملة في قصور الأسرة مع زوجها . حتى مات ، واستمرت في عملها حتى كانت للمصادفة التي رأى فيها إسماعيل حفيدها فنثره ذهبه على عاتقه في السفه . أما جده لأبيه . وصي أحمد شوقي باسمه ، فكان كرديا - هريا . جاء إلى مصر في عهد محمد علي . وعمل بالمعينة الخديوية أيضا . حتى توفي زمن ولاية سعيد باشا^(١٨) .

وعندما تخرج الطالب - الشاعر المبتدئ - من مدرسة الحقوق أحلقه الخديوي «توفيق بديوانه» ثم أرسله إلى فرنسا - البلد الحليف للأسرة المالكة - ليطلع على مظاهر المدنية الأوروبية . وليكمل دراسته في الحقوق ، على هامش هذه الرحلة . وعاد الشاعر المرموع شبيا وأحلاما إلى مصر ليجد شبيا آخر في سدة العرش الخديوي هو عباس بن محمد توفيق . إنها علاقة تاريخية إذن ، وروابطه مصر . ويطعت أسرة أحمد شوقي بالعمل لدى أقوى القوى الاجتماعية المصرية

من نضجها وسيطرتها . بمصلحة الشاعر الشاب الذى يحمل إمكانات ومواهب فنية غزيرة . ثم صقلها وإعدادها ، فارتبط الشاعر بالبطية . وعاش حياته داعية لها ، ناطقا باسمها . معبرا عن خطها السياسى وتوجهاتها ، حتى بعد خروجه رسميا من بلاطها .

على هامش هذه الطبقة ذات المصالح الإقطاعية ، والإحساس الإقطاعى تكونت وازدهرت بقية أحمد شوقى ، وهذا ما سوف يفسر بوضوح لماذا انجده نحو القيم الكلاسيكية فى الأدب الأوروبى ، على الرغم من وجوده فى أوروبا فى بقية من سيادة الرومانسية ، بل على الرغم من معاصرتهم «لويل فارلين» ، أحد أوائل الرمزيين الفرنسيين . ولا نستطيع أن ننسى ذلك على الشاعر . كما يفعل شوقى صيف^(١٨) ، فلم يكن الأمر انجدها مزاجيا ولا اختيارا حرا . وإنما كان هذا الانجدها استجابة طبيعية للانتماء الانجدها . وتعتبرنا متطابقا عن هذا الانتماء ، مستغربا غير من أحمد شوقى ، بل يستغرب غيره من الذين هاجموا أحمد شوقى أنفسهم لو تبادلوا معه مواقفه الانجدها كما أسلفنا .

لقد كان أحمد شوقى شاعر الطبقة الإقطاعية المصرية فى فترة غزيرة من نوجها . لذلك كان على الشاعر أن يتجه نحو القيم الكلاسيكية الأوربية بقدر مشابهة الإقطاعية المصرية للإقطاع الأوروبى . سيبدو ذلك بوضوح فى مسرحه الشعرى من حيث : احترام التقاليد القديمة . وعدم المساس بالأسس الأخلاقية الموروثة فى المجتمع . وإعلاء الواجب على العاطفة والذات المقدسة الملوك . ومحاولة الالتزام بالوحدات الأرسطية الثلاث فى بناء المسرحية . كما سيبدو ذلك بوضوح حتى فى شعره الغنائى الذى أصابته عدوى القيم الكلاسيكية . فنجيب أن توجهه نحو التراث القديم . كان توجهها كلاسيكيا . وليس باروديا . فاستغناء شخصيته . كان شأنه كشأن الشاعر الكلاسيكى فى تنكير شخصيته وإخفاء عواطفه الفردية . وجريان القاطلة فى رقبتها «دهانتها» . جاء على مقتضى قوانين الدوق الكلاسيكى الرفع . كذلك ارتفاع شعر الصنعة المليقة الفخمة دون جموح ولا انقلاط . وهذه كلها سمات كلاسيكية أصيلة . كان من الطبيعى أن يظلها أحمد شوقى . وأن يتسم بها إبداعه الفنى .

عاش أحمد شوقى على هامش الإقطاع المصرى إذن . وراحه هذا الإقطاع فى طفولته . وتعليمه . ثم فى حياته من بعد . وحتى فى زواجه^(١٩) . فكان من الطبيعى أن يكون الناطق بلسان القصر الخديوى فى كل ما يتعلق بهذا القصر . من وجهات نظر سياسية . وفى علاقاته المتغيرة بالاحتلال . والحركة الوطنية .

فق البده كان الخديوى يتأوى المحتل . ويتحالف . من وراء ستار السرية . مع الحركة الوطنية . ويعد زعيمها . مصطفى كامل . بلال والتلميذات دعا لشجيرة الدخان فى مصر وأوروبا . وكان شوقى رسول الخديوى^(٢٠) إليه بلال والتلميذات أيضا . كما كان شوقى لسان الخديوى فى مهاجمة الاحتلال حين يأمن الخديوى عاقبة الإعلان . وقد أتبع ذلك قبيل استقالة كرومر على أثر حادث دنشواى . أما حين يغشى الخديوى المنهج عتباته للمحمد البريطانى فقد كان شوقى يتجه

ورعايتهم . وتقديم كل عون ممكن لهم ؛ لتطوير ملكاتهم وصقل مواهبهم . وتوفير الحياة الرخية لهم ، ليتفرغوا لإبداعهم الفنى . وليكونوا - بعد ذلك- ضمن وسائل للثقة والترفيه . وسادة للعداية عن منزلة هذا البلاط الإقطاعى أو ذاك ؛ استغناء بلاط الخديوى لتوفيق بشاعره الشاب بعد خروجه فى مدرسة الحقوق . وكان الشاب يجده منذ كان طالبا فى المدرسة . فأنشده الخديوى موطفا بالهبة^(٢١) . وكان الخديوى رأى أن ذلك لن يكفى لفصل مواهب الشاب . فأوفده إلى باريس طالبا من جديد فى ظاهر الأمر . ولكنه فى الحقيقة سابع مرفه . كما ينبغي لمولد الخديوى . فقد استقبله فى مرسيليا مدير البطة المصرية . وصحبه إلى مقر دراسته فى موبيليه^(٢٢) . وبعد عامين . استقدمه إلى باريس حيث قضى زمنا آخر بها . ولم يكن الهدف الحقيقى هو استكمال الشاعر تعليمه الجامعى . بقدر ما كان اطلاعه واتجاهه فى الحياة الأوربية . وصقل مواهبه وتنمية ملكاته من خلال ذلك . فقد أراد له الخديوى أن يمضى أربع سنوات فى فرنسا . واهتم بأن يكون نصفها فى موبيليه ونصفها الآخر فى باريس . وبعثه باستاذته الشاب فى قضاء عطلة العام الأول فى مصر . كان الرد البالغ الدلالة على هدف الخديوى من إرساله إلى أوروبا : إذ رفض عودته - من ناحية - وأمهده بالزيد من المال - من ناحية أخرى - ليتمكن من القيام برحلات داخلية فى فرنسا . بل لا يلبث الخديوى أن يوضح عن الهدف الحقيقى لإرساله إلى أوروبا : «يجب ألا تشتغل دراسة الحقوق - التى يمكنك تحصيلها وأنت فى بيتك فى مصر - عن التمتع (من) معالم المدنية الفاتحة أمامك . وأن تأتينا من مدينة النور - «باريس» بقبس تستشفي به الآداب العربية» .

ولم تقطع الرعاية عن الشاعر بموت الخديوى توفيق . إذ كان الخديوى الجديد أشد حاجة للعداية من أبيه . وقد جاء إلى العرش وفى نفسه أن يتأصل الاحتلال ؛ فشمّل رعايته الأسرة . ومضى على طريق أبيه فى إعدادها . فلما فرغ الفنى من دراسته لم يتجهل عودته . ورأى أنه قد اهتم بدراسة أكثر من اهتمامه بالتزود من معالم المدنية الأوربية . وبخاصة أنه أنهى دراسته فى ثلاث سنوات بدلا من أربع كما كان مقبولا . لذلك فقد رأى له الجناب العالى أن يقضى فى العاصمة الفرنسية ستة شهور أخرى . ليتمكن من معرفة باريس وأهلها . وبعد عودته . فى نوفمبر ١٨٩٣م . لم تكن تلوح الفرصة الأولى للإنفاذ العدائى من شاعر البلاط حتى أوفده الخديوى ممثلا للحكومة المصرية فى مؤتمر المستشرقين الذى عقد فى جنيف عام ١٨٩٤م . فقدمه بذلك إلى عقل من محافل المهمة . التى تهتم بالدراسة الشرقية . وهناك قدم شوقى قصيدة مطولة تحمل ملامح شاعر البلاط الرسمى . وهى الملامح التى سيظل شوقى يحملها طيلة حياته . حتى بعد خروجه من البلاط . هى قصيدته المشهورة «ريات الحوادث فى وادى النيل وهولها يبدو شوقى بصفتها المزهرة شاعرا حليفا بالملوك . منذ كان فى التاريخ ملوك . وهول الناس والملوك سواء» كما يقول^(٢٣) .

وهكذا تالقت مصالح طبقة الإقطاع المصرية . فى فترة نموذجية

لَزَاكُمْ وَاحِدًا جَبْنًا وَجَهْلًا فَاتَّاعَكُمْ مَوَافِقَنَا الْجَهْلَانَا
نَلْبُو لِيُفِيْعَنَا وَنَلْبُو خَلَا أَلَمْ يَلْبَسْنَا الْمُنْسِيْبَادِيْسَا
لَقَدْ خَافَ الْأَمِيرُ بِأَقْوَى وَفَعَلْنَا لَحْتَ. رَأَيْتَهُ . كَوْنًا
رَفَعْنَا الْمَلِكُ بِالْمَنْجَرِ الْفَوَائِ لَيْلِ عَلَى الْقَوَائِمِ وَالْتَوَلَّى
وَبِالْأَكْبَرِ قَمْ تَحْضِرُ الْبَيْتُ وَالْبَيْتَانَا عَلَى قَسَمِ بَيْتَانَا
لَقَدْ صَاعَ الْفَتَى عَلَى الْفَتَى وَصَاعَتْ عِنْدَهُ بِغَمِّ الْأَمِيرِ
أَمِنْ لَحْتَ السَّلَاحِ إِلَى فَرْقِ يَسَى الْبَيْتِ الْعَلَّ الْهَتَامَا^(١٠١)
ثُمَّ يَسْقُطُ الْمُنَاسِبَاتِ لِحْجَاةِ أَحْمَدِ عَرَايَ ، فَيَنْشُرُ «الجملة المصرية»

بتاريخ ٢٥ / ٢ / ١٩٠٢ تحت عنوان : «الشيء بالشيء يذكر»
أبيات يفضل فيها ثوران «شوق» على عراي وزميله على فهمي
فيقول :

عَاشَاقٌ وَدَى وَبَتَ فُجِعًا سَلْبًا مِنْ مُحَارِبَةٍ
بِشَرَّتْهُ الْبُيُوتُ فِي إِحْسَنِ ضَعْفِيَّةٍ
بُشِّرَتْنِي الشَّامُ مِنْهُمَا بِعُزَابِي وَمُضَاجِبَةٍ^(١٠٢)

وهجاء شوقي لعراي لم يبدأ في زمن عباس ، ولم ينته بنهايته ، فقد
بدأ منذ بدأ شوقي يلحج الحظيرون توبيخ : بدأ تلميحاً في قصيدة
نشرت بالوقائع المصرية في ٢٨ / ٢ / ١٨٩١ يقول فيها :

فَعَتَتْ بِالْأَمْرِ وَالْعَوَاثِلِ شَكْرٌ وَتَحْشِيلُكَ بِالْمُنَاسِبَاتِ أَزْفَعَا
فَلَمْ يَلَمْ الْإِلَامُ قَدَّمَ أَيْخَانًا فَأَرَيْتَ مِنْ خَلْقِي الْأَلْفَا^(١٠٣)
ثُمَّ تقدم خطوة أخرى بقصيدة نشرت في ٢٠ / ٧ / ١٨٩١ يقول

فيها :

رَمَى لَهْ يَوْمًا أَفْرَقْتُ فِيهِ بِضَرْبٍ سَنَا زَجْوَةً لِيُفِيْعِي بِأَمْرِ فَرْقٍ
وَيَوْمًا قَدْ لَهْ فِيهِ عَمَدًا بِخَرْقٍ نَصْرٍ.. لَيْبُ الْفَرْقِ بِجَوْرٍ
عَلَى خَضْبٍ شَمْسٍ الْفُورِيَّةِ تَقْرُؤًا عَنْ الْمَالِكِ ابْنِ الْمَالِكَيْنِ بِسُورَةٍ
كَثِيفَةٍ مُوسَى غَابَ عَنْهَا تَبَالِيًا فَلَا تَرَى رَعِيَا ، الْعَجَلُ ، صِلَتْ^(١٠٤)

وهو في أثناء ذلك يضرب المثل بعراي على الحيلة . في قصيدته التي
يجوبها ويأبى لها عندما مدح كرومر . لا يجد أقدر من تشبيهه
بعراي :

لَيْسَ الشَّيْخِينِ وَالْبُطَيَّا قَوْلَتْ وَلَا يَزِيْ بِسَوِيْ خُسْرٍ الْعَقَامِ
تَكُونُ وَتَلْتِ تَتِي رِيَايَ مَضِيْ عَرَايَ الْيَوْمِ فِي نَظَرِ الْأَمَامِ ؟
إِلَّا الْأَعْلَامُ فِي قَوْمِ قَوْلَتْ أَيْ الْكَثَرُ أَفْطَالُ الطُّغَامِ^(١٠٥)

ويستمر في ذكر عراي بالسوء وإذاعة الثورة العربية ، في خطاب إلى
الدكتور محمد صبري السروي في ٢ / ٧ / ١٩٢٣ . يأخذ عليه أن
ذكر دور البارودي في الثورة العربية . إذ إن البارودي نفسه كان
«يعاوى بالإطراق حتى يسلك التكليل» . إذا ذكرت الحوادث
العربية^(١٠٦) . وفي قصيدته عن «الأزهر» . وقد نشرت في
١ / ٦ / ١٩٢٥ . يمتزج شيوخ الأزهر الذين شاركوا في
«الحوادث العربية» . وفي تمجيد عراي :

الْجَاهِلُ الْأَمِيُّ يَلْفُحُ فِتْنَتَكُمْ كَالْبَشِيشَةِ سَرْفَةً وَنُكْرَةً
تَبَا لَكُمْ قَرَعُوا عَظْمِي وَزَقَرُوا بِالْأَمْرِ لَارِيْعَ الرِّجَالِ مَوْرَةً
حَتَّى لَقَلْتُ عَنْ مَتَاعِي زَوْجِي فَرَى عَرَايَ فِي الْمَزَاكِبِ قَصْرًا

بالمهجوم إلى الفريق الآخر من بقايا العربيين : عراي في حياته
وموته ، ورشيد رضا - تلميذ الإمام محمد عبده - بعد وفاة شيخه ،
وسعد زغور وأخيه ، وعبد الكريم سليمان أستاذة السابق ، وعندما
اعترف الحديوي عن خلفاء معصلي كامل وخضع للفردو الإنجليزي
تحول شوقي إلى المهجوم على زعامة الحزب الوطني الجديدة : الشيخ
عبد العزيز جوايش ، ومحمد فريد نفسه . منها «أيها الطليش
والإرهاب» ، هكذا كان شوقي مثل دوارة الريح كما يقول شوقي صيف
يدور مع القصر حيث دار القصر وصاحبه^(١٠٧) .

«عراي» من مثاه رغم أنه الحديوي ، فانطلق شوقي بلسان
القصر يستقبله بثلاث قصائد متتالية ، تحمل وجهة نظر الحديوي عباس
حلمي ودعاوى الإقطاع في خيانتة عراي وجهه وجهته .

جاءت الأولى «عراي وما جرى» ، وشك وصول عراي إلى
السويس لتقول إنه سبب خراب مصر واحتلال الإنجليزي لها :

أَهْلًا وَسَهْلًا بِجَانِبِيَا وَفَادِيَا وَصَرْحِيَا وَسَلَامًا بِمَا عَرَبِيَا
وَبَالْكَرْمَةِ يَامُنْ رَاحَ يَلْفُحُنَا وَتَقْدِمُ الْخَيْرَ مَا مِنْ جَاهِ يُفْرِيَا
وَأَنْزِلْ عَلَى الطَّائِرِ الْمُنَوَّرِ سَحَابًا وَاجْلِسْ عَلَى قَلْعَا وَتَقْطَعْ بِرَوَايَا
وَصَحْ عِنْدَ مَنَاقِبِ الْخُضْرَاءِ مِنْ خَرْبٍ يُفْرَقُ كُلُّ جَهْلُولٍ مِنْ أَهْلِيَا
وَقَصْرٍ زُيَاكُ مَكْلُوبًا بِمُصْحَكَا عَلَى الْفَتَنِ . مَكْلُوبًا بِمَكْبِيَا
وَالْهَلْجِ صَحِيحُ الْبَحَارَى كُلِّ أَوْتَةٍ وَنَمِ مِنْ الْحَرْبِ وَفَارًا فِي لَيْلِيَا
رَعِيتَ أَنْتَ أَوَّلِي مِنْ أَهْلِيَا بِهَا . وَأَتَى عَلِيَا مِنْ تَوَلِيَا
وَحَتَّتْ تَطْرِبُ إِذْ تَقْلِي مَدْلَحَهَا فَالْمِنْ مَعْلُكُ إِذْ تَقْلِي مَرْتَلِيَا^(١٠٨)

وبعد ثلاثة أيام نشرت اللواء قصيدته الثانية «عادها عراي» بمقدمه
تقول : «قام عراي على الطائر الأسود في السويس صباح أمس .
ووصل إلى القاهرة في مساهة . يبعثه الصغار وبلازمة الاحتقار ...
الخ» . وفي القصيدة لا يكتفى شوقي بهجاء عراي . وإنما يلم ببقايا
العربيين من مثل الإمام محمد عبده وتلاميذه . فيذكر ليأذهم
بالإنجليز ويشير بوضوح إلى قاسم أمين ودعوته إلى تحرير
المرأة . فيقول :

صَغَارَ فِي الذَّهَابِ وَفِي الْإِيَابِ أَهْلًا- كُنْ شَائِكُ بِمَعَارِي
عَفَا عَنْكَ الْأَبَائِدُ . وَالْأَقَانِي فَمِنْ يَفْخَرُ مِنَ الْوَطَنِ الْمُضَابِ
أَفْرَقَ بَيْنَ سَيَلَانٍ... وَصَحْرٍ وَفِي كَلْبَتَيْهَا خَيْرُ الْتَابِ ؟
يَتَوَبَّ عَيْلِكَ مِنْ مَتَاكَلِ فِيهَا رَجَالُ . بَيْنَكَ أَوَّلِي بِالْمَتَابِ
وَلَا وَفِي مَسْلُوكِيَا مَسَابِ وَلَا مَسْلُوكِيَا الْقَدِيمِ مِنَ الطَّابِ
سَتَفَرُّ إِذْ رَفَعْتَ بِبُخْرٍ مَرَا رَجَالُ الْوَلْتِ مِنْ بَيْنِكَ الضَّحَابِ
وَقَدْ تَبَدَّلُوا جَنَابِكَ جِبْنَ أَقْوَى وَقَدْ لَادُوا إِلَى أَقْوَى جَنَابِ
وَبِالْإِجْلَالِ قَدْ حَلَفُوا بِقَوْمِ كَمَا حَلَفُوا أَهْلُكُ بِالْكَتَابِ
يَتَزَيَّدُونَ النِّسَاءَ بِمَا جَبَابِ وَنَحْنُ الْيَوْمَ أَوَّلِي بِالْجَبَابِ
فَلَا بِمُسْلِمٍ الْأَخْيَارِ عَفَا إِذَا مَا قَلِي : عَادَهَا عَرَايَ^(١٠٩)
وكانت قصيدته الثالثة - ونشرت في اللواء أيضا في
١٣ / ١ / ١٩٠٢ - مطولة حافلة بالدعاوى نفسها :

عَرَايَ كَيْفَ أَرْفُوكَ الْمَلَامَا جَمَعْتَ عَلَى مَلَابِيْكَ الْأَنَامَا
فَقَعْتَ بِاللَّيْلِ وَاسْتَمَعَ الْعِظَامَا لِأَنْ لَهَا - كَمَا لَهْرُ - كَلَامَا
رَوِيْدَا بِضُغُوبِ الْأَرْضِ مَهْلَا شَمَاكُنَا لِهَذَا الْيَوْمِ أَهْلَا

وبرئت متخولاً على الأكابر بين قِيَامِ الشَّامِ والهِتَالِ
وَقِيلَ: بِالْعَبْدِ (الإمام) مَرّاً بِمَارْحَبٍ بِهِ وَأَلْفَ حَوْرًا

ويقول عن رشيد رضا تلميذ الإمام أيضا :

مَنْعَى الْعَلْفَى، فَصَبَحَتْ فَتَاهُ بِمُزَارَعَةِ إِسْبَاحَتِهِ سَفَاحًا
يَسَامُ زُفَافَتَا فَتَاهُ خَوِيفَ إِذَا وَقَعَ الْعَقِيبَةُ قَالَ خَاخَا

ويذكره أيضا في قوله :

يُحْيِيَانَا وَكَانَ اللَّهُ أَكْرَمَ مُنْجِلٍ بِكُلِّ ضَرْبٍ فِي الْبِلَادِ جَلِيلٍ
أَمَى شَيْعَةً عَوْرًا، فَمَنْ ذَايَحْنَا عَوَالِفَ عَيْسَى كَلْمَهَا يَزِيدُ

وإن كان الفريق الآخر، للمعادى للقصير - في حمى دار المعتد
البرطاني - لا يفتأ يهاجم الحاديوي نفسه بما لا يقل عن منافعة

شاعره ، لهذا حافظ إبراهيم يقول :

فَصَرَّ الْبَيْتُكَارَ شَا لِسْتَيْلُفَ زَاهِشٍ
فَالْغَلْبُ فِي فَصْرِ الْإِسَارَةِ يَحْجُبُ

وَلَقَدْ سَمِعْتُ بِغَابِطِينَ عَوَاةَ

فَسَجَّحْتُ كَيْفَ يَسُوذُ مَنْ لَا يَهْدِي (٣٣)

ويقول المظلومي مستقبلا الحاديوي وعرضا عليه المعتد البريطاني :

فَدُوذُ وَلَكِنْ لَا أَقُولُ سَمِدَ وَنَمُوكَ وَإِنْ طَالَ الْمَدَى سَيَبُذُ
أَقْسَمُ زَجْرًا أَنْ يَكُونُ عَظِيمَةً كَحَسَا وَأَمَ آبَاءَ وَأَمَ جُنُودَ

فِيَالْبِتْ ذَلِيلًا لَكُونُ وَلَيْتَا نَكُونُ يَطْلُو الْأَمْرُ حِينَ لَا يَدُ
رَتْنَا بِكُمْ مَقْدُونًا قَاصِدَاتٍ مَضْرُوبَ سَهْمٍ لِمَلَاءَ سَائِدَ

فَلَمَّا نَزَلْنَاهُ فَنَهْمَ وَهَكَذَا إِذَا أَصْبَحَ الْفَرْقُ وَهَرَّ عَيْدُ
بِرْمَانِيَا لِزَالِ أَمْرُنَا نَهْلَا وَظَلُّكَ فِي أَرْجَاءِ مَضْرُوبَ

فَأَنْتَ اسْتَقْلْتَ الْقَطْرَ وَالْقَطْرَ دَارِسَ فَاغْصِي بِفُتْلِ الْفَتْلِ وَهَرَّ جَنِيدُ
أَهْجُرُ لَيْلٍ أَنْ يَتَوَسَّعَ يَرْجُو عَرِيَا وَفِي ذَلَاةِ الْفَرَسِ أَسْوَدُ (٣٤)

وانقلب الحاديوي عباس على زعامة الحزب الوطني الثانية . لأنه أراد
أَنْ يَضَعَ فِي سُلْطَانِ أَحَدِ رَجُلَيْنِ : إِمَا عَلَى فَهْمِي شَقِيقِ مُصْطَفَى أَوْ

الشَّيْخَ عَلَى يَوْسُفِ صَاحِبِ «الْمُؤَيَّد» فَإِنَّ الْحِزْبَ إِلَّا مُحَمَّدَ
فَرِيدَ (٣٥) ، فَنَاصِبِهِ الْعَدَاءُ وَمِنْ وَرَائِهِ شَاعِرُهُ شَوْقُ وَبَعْضُ رَجَالِ

مَعِينِهِ مِنْ مِثْلِ أَحْمَدَ زَكِي يَاسَّ - شَيْخِ الْعَرَبِيَّةِ فَيَا بَعْدَ - وَحَافِظِ
عَوْسٍ ، وَمَضَى هَوْلًا يَتَدَوَّنُ بِمُحَمَّدَ فَرِيدَ وَحَزِينِهِ . وَيَسْمُوهُمْ

«دَعَاةَ الْحَوْسِ وَالْجَهْلِ» . يَقُولُ شَوْقُ فِي مُحَمَّدَ فَرِيدَ :

شَرُّ النَّبِيلَةِ أَنْ يَكُونَ رَجُلًا مَنْ لَا يُتَأَمَّلُ فِي الرِّجَالِ كَتَبَهَا
عَاقِلُكَ بِذِ وَجْهًا وَصِيْلَكَ بِأَرَاخَ وَأَوَّلًا سَيَلَفَكَ لِي الْحَيَاةُ فَوَيْهَا

أَبْنِ الْعِلْمِ وَلَا تَحْمِلْ لِمُشْفَرِ رَفَاوِ الْمَخَالِ وَضَعُوا النُّوْمَا
إِنْ يَهْلِكُوا لَقَدْ تَرَكْتَ قَرِينَهُمْ فَكُنْ سَوَاقِ جُشْفَ وَكُفَا

كَثُرَتْ سِهَامُ الرَّاكِبِينَ وَإِلَيْهَا أُرْسِلَتْ سَهْمُكَ نَهْلًا سَمُونَا
هُوَ مَا حَفَّتْ فَلَا يَمُ الْإِلَهِمْ ، وَذَا وَقَرَّ مَلَأُوا الْبِلَادَ هَزِيمَا (٣٦)

ويقول في الشَّيْخِ عَبْدِ الْعَزِيزِ جَارِيشٍ عَمْرَ «اللَّوَاء» آنَذَاكَ :

ضَلَلْتُ أَهْلَكَ الْبِلَادَ بِأَسْطَرِ مَلَأَتْ قُلُوبَ الْغَالِبِينَ فَحَلَا
لَا ضَائِفَ عَنْ الْعَهْلِ الْفَتِيرِ فَلَمَّا يَجِي الْجُهُونُ مِنَ الْجَهْلِ مَا لَا

إِنَّا بَرَا مِنْ جَمَلِكَ إِلَى الَّذِي يَخْصُ الْأُمُورَ وَيَسْطَرُ الْأَحْيَا
سَأَلْتُ أَنْ لَأَكْشِي الْهَلِي بِقُورِيَا لِيَعْلَمُوا نَهْلًا مَحَالَا

لَجَبِي عَلَى عَهْرِ الْبِلَادِ وَمَا كَوَى وَجْهِي عَلَى الْوُطَنِ الْبِلَادِ وَمَتَا كَوَى
كُورُوا سَيَاحَ الْمَرْهَى وَهَمُّوْا لَقَدْ نَصَرَا مِنْ الْعَقْلِ الْفَتِيرِ مَوْلَا (٣٧)

مكلا ظلت قصيدته في الرايين ، حتى أواخر حياته ، فبعد قصيدته
هذه في الأهر ، يجده يمد ذكرى هزيمة الرايين في قصيدة أخرى

عن «الحلقة» فيجتر عن ذكره لأعياد الترك وإشادته بهم ، لأنه لم
يجد في التاريخ العربي بسوى الهزائم :

إِلَى قَضَتْ بِكُلِّ يَوْمٍ يَسَاقُ لِلْمَلِكِ لَمْ يُولُ عَنْ الْأَمَوِ
فَهَزَرَتْ نَفْسًا لَاهِزَةً فَيَلَا إِلَى بَدْعِهِ وَقَالِحِ الْأَمَوِ

وَقَرَّ أَنْ يَمَّ (الآن) يَوْمَ ضَالِحِ يَحْمَضَةِ نَجْتَهْهُ . بِتَاوِي -
فِي يَوْمٍ عَوْرًا ، يَوْمَ مَقَرِيَا ، تَقَلَّسَ فِي وَالْأَكَاكِ وَالْأَوَا (٣٨)

■

حدثت حادثة دنشواي ، وشارك المحتل في تبعتها عدد من تلاميذ
محمد عبده ، بقية الرايين ، من مثل الطباطبائي ، وفتحي زغلول ،

و«دكرت» - الطباطبائي بتعيينه مديرا عاما ، كما عين فتحي زغلول
وكيلًا لوزارة الخفائية ، ودخل سعد زغلول الوزارة وزيرًا للمعارف

في وزارة صهره مصطفى باشا الهلبي الذي كان مفروضا على رأس
وزارة الحاديوي عباس ، وهنا يبدأ شوقي هجاء سعد وفتحي

زغلول (٣٩) ، ليح في زمنًا طويلًا ، يقول موجها الحديث للمعتد
البرطاني :

بِأَوْدَةٍ كَمْ مِنْ مَخَالٍ فِي سَيَرِكِكُمْ جَرَّتْ إِلَى هَالِكِ بَيْنِ النَّصْرِ وَالْهَلِ
كُتُوبُكَ وَكَمِينِ أُرْثَتْ بِهِ قُلُوبُ الْحَامِ وَبِحِجَابِ الرِّفَالِ !

وبعدا بأيام يقول موجها الحديث للأهر :

بَاكِسَةِ الْعِلْمِ فِي الْإِسْلَامِ مِنْ يَحْتَرِ لِإِصْصِكَ إِعْصَارُ الْإِبَاهِيلِ
إِنْ كَانَ لَوْنُكَ لَمْ يَجُورَا عَلَيْكَ وَهَدَ جَامِدَا لَهْمُكَ فِي جَيْشِ الرِّفَالِ !

فقد مضت سنة العاديين إلى «صهر» آل بيت الحرام . فهدوا كالحاميل
شيئا إلى سياسة الإصلاح التي مات الإمام محمد عبده دون

إنعاشها ، ويندد بتسك سعد زغلول بتعلم اللغة الإنجليزية . ثم
توالى قصائده في هجاء آل زغلول ، منها على سبيل المثال :

يَاوَدَ مَا لِي الْفَاسِ لَيْلَ سِيدَ بَاغِ الشُّعُورَةِ وَشَرِي زَهْلُولَا
بَالِثِ شَيْئِي وَالْأَهْلَامَ حَايَرَا مَا جِيءَ الْهَزْوَ وَبَلَّتِ الرِّفَالِ

إِسَالُوا الرُّفَالِيْلَ سَافَاوَا قَسَفْتُ لَا عَنْ رَوْيَا
السُّلُورَةِ قَسَالِ سَرَاسَا زَهْلُولَاكَ سَجَّحْتَهُ

إِنَّ الرُّفَالِيْلَ الْكَرَامَ بَعْضُهُمَا كَلْبَا مَكَّةَ مَهْدُهُنَّ عَرَامَ

وهو لا يجهوم بما فعلوا في دنشواي فحسب ، ولكنه يجهوم
لأنهم بقية الرايين :

يُحِلُّ الرُّفَالِيَيْنِ فَرْقَ بَيْنَنَا يَسِرُ الْهَمَامُ وَقُبْحَ الرُّعَاةِ
بَيْنَ كُلِّ مَقْدُودِ الشُّعُورِ مَلَكُوتِي فِي بُرْجِكُمْ تَسْبِيحَةُ قُورِيَا

إِنْ كَانَ يَهْمُ فِي الْبِلَادِ بِجَيْةٍ فَضَلَى الْجُيُودُ لَعْنَةً وَبِلَا
وَيْلٌ بِالْإِلَامِ - وَكَانَ قَدْ مَاتَ - بَعْضُ الْإِلَامِ ، يَقُولُ فِي هِجَا

سعد :

يَسْتَعْدُ . إِنْ أَتَتْ دَعَلَتْ لِنَارِهِ سَلَسِيرَا سُلْطَمَرَا كَعَشْرَةِ

لا يلبث الحديوي أن ينحرف عن الحركة الوطنية الجديدة وتتحرف عنه^(١٠) ويهادن الإنجليز ليكره منه لهم ولخلفائهم من الفريق المناوئ للأمة الحاكمة . ويؤت مصطفي كامل صديق الشاعر ، فيحجم عن رثائه عاما ، ثم يريته فلا تكون في هذه الرثية لمرارة ما ، بل لا يذكر آثاره الوطنية وجهاده . وإنما هو الحديث لعام عن الموت وفلسفته ، وبناء الأخلاق وإنشاء المدارس ، إلى غير ذلك اللطاف التي دأب على تكرارها دون ملل ، ودون كبير جدوى . بل إنه ليسقط في تبويره درجات تنبئ إلى حد الإفلاس ، من ذلك ،

لَقَوْلِي فِي عَظَمِ الْبِلَادِ شُكْرًا جَزَعُ الْهَلَالِ عَلَى فِئِ الْبِلَادِ
مَا احْتَرْتُ مِنْ خَطَرٍ وَلَا مِنْ وَبٍ لَكُنْمَا بَيْنَكُمَا بَدَنُجٍ بَدَنُجٍ
لَوْ أَنَّ أَوْطَانًا لَعَزَّزْتُ هَيْكَلًا فَهَنُوكَ بَيْنَ جَوَابِجِ الْأَوْطَانِ
أَوْصِيحُ بَيْنَ طَرِ الْفَصَائِلِ وَفَنَلَا كَفْنَا نَيْسَتِ أَحَابِيصِ الْأَحْكَامِ^(١١)

فالمل الذي ينطلي الشمس لا يحكم عليه بأنه منكس أو مرفوع ، بل يكون ذلك وهو على ساربه ، وأنى رية أو خجل يتحفظ منها الشاعر في احمرار لون العلم ؟ ثم لماذا لم يكن مصطفي قد دفن في قواد وطنه فعلا ليتخلص الشاعر من إحالاته العقيمة تلك ؟ وما ..

« أحاسن الأحكام » هذه التي لم يكن فيها الفقد ؟

المهم أن موت مصطفي كامل قد أوقع الشاعر في مأزق أخلاقي ، وأضاعه من مأزق أخلاقي آخر : أما الأول فهو رثاؤه الذي يجدر به أن يقوله في زعم الوطنية الكبير ، الذي الحرف من الحديوي ، وأحرف الحديوي عنه . أما الثاني فقد ضح أمامه مغاليل القول في مهاجمة خليفة مصطفي وحزبه ، كما رأينا انقلابا من أن يضطر إلى الهجوم على مصطفي نفسه .

ثم قامت الحرب العالمية الأولى ، فعزل عباس وأعلنت الحماية ، وجيء بمجسدين كامل - الذي كان شوق قد هجاه - سلطانا على مصر . فلم يجد الشاعر غضاضة في مدح صاحب القصر الجديد كما مدح أصحاب القصر القدماء : إسماعيل ، صوفيق ، فعباس . وما الذي يمنعه من ذلك وهو شاعر القصر في المقام الأول . أيا كان الحديوي في هذا القصر ؟ فما بالنا والى القصر أحد أبناء إسماعيل ؟ ثم لم يجد الشاعر غضاضة في أن تكون مدحته في السلطان حين كامل على الوزن والروي نفسه الذي هجاه به أمرا :

السُّلْطَانُ فِيكُمْ أَلَّ إِبْرَاهِيمَ لِأَزَانِ تَبَنُّكُمْ يُنْطَلُ السَّيْلَا
عَاتِبِينَ شَوْقَ بَاهِي رَافِعٍ رَافِعٍ عَزَا عَلَى الْعُجْمِ الرَّافِعِ وَطُولَا
خَطِ الْإِثْمِ عَلَى الْكَاتِبِ عَزَدْنَا وَأَقَامَ بَيْنَكُمْ لِلْهَلَالِ خُفُولَا
وَلَقَوْلَا التَّبَاوِي لَوْهَ مُسْتَعْبِلٍ قَرْنِي لَمْ تُرَا وَرَافَ خُفُولَا^(١٢)

وفي هذه القصيدة يشيد بالإنجليز الذين « فتحوا » مصر ودانت لهم ، فساروا فيها على سنن العدل وجاءوا بابن إسماعيل ملكا عليها :

لِي تَرَاهُ يَنْتَرِ الْأَمِيرَةَ نَحْنُهَا بِمِلَلِ الشُّجُومِ عَزَابَا وَالْهَلَا
لَهُ أَفْرَحُكُمْ بِكُمْ وَيَسْأَلُ تَحْتِ الْمُسْلِمِينَ الْأَوَّلِينَ فَعُولَا
خَلَفَانَا الْأَحْزَارَ إِلَّا أَنَّهُمْ أَزَلَى الْقَتْرِ بِزَوَالَا وَتَبُولَا

لَمْ أَفْزَحْتَ الشَّافِعِينَ لِعِزِهِمْ فَسَرْنَا بِمِزْنِكَ أَمْرًا عَشَلَا
عَقُولَا وَاسْتَأْوَ إِلَيْكَ يَرَاهُمْ حُلُولَا يَا مَسْطُورَا إِلَيْكَ يَتَلَا^(١٣)

وهو في دورانه مع اتجاه الحديوي يهاجم الإنجليز ، أو يتوحد إليهم بنصب مايرى الحديوي يفعل .

مدح محمد عبده في ٣ / ٥ / ١٩٠٠ حين تصدى للمستشرق هانوتي ، لاحيا في محمد عبده . ولكن لأن الحديوي كان سيئور إنجلترا في نهاية ذلك الشهر . فهو يرفع الأستاذ الإمام ماشاء أن يرفعه . لأنه كان حليفا للمعتمد فيقول عنه حينئذ :

عَمِدٌ مَا أَخْلَفْتَنَا مَا وَعَدْتَنَا صَدَقْتَ وَقَالَ الْحَقُّ نَبْلُكَ ضَمِيرُ
فَأَنْتَ أَمِيرُ الْجَبَلِ وَالْقَوْلُ وَالْهَيُّ إِذَا لَمْ يَكُنْ يَلْفُ الْفَلَاحُ أَمِيرُ
فَلَوْ أَنَّ حَلِيمَ الْقَرَمِ بَيْنَكَ مَتَمَّ وَفَوْقَ ذَوِي الْقَوْمِ مِنْكَ وَذِيرُ
وَيُفْجِسُ مِنْكَ الْفَقْرَ حِينَ لَا تَقِي وَجَعَلْنَا حِينَ الْهَابِلُونَ كَثِيرُ^(١٤)

ليقول للخديوي عند سفره :

إِلَا جِثَ مَلَكَةٌ تَلْفُكُ الْبَرَّ رَيْسُنِي . وَبِالْهَبَايَا الْبَحَا
صَالِحِ الْبَيْنِ وَالشَّافَةِ وَالْقَرَّ يِقُ وَالْعِجْ وَالْخُفُولُ الْبَحَا
وَأَقِي مَا جِلَّتْ مِنْ خَاوَرَةِ شَسْرِ لَكَبَرُ الْفَشَنِ مَلَكَتَا الْبَحَا
كُلْنَا أَلَقَّتْ الشَّمَاعُ بِأَوْبِهِمْ شَاغِرِلْهَا الْعِبَادُ وَالْأَفْصَا
وَجِبَالُ إِذَا سَفَرَا لِيَسْخَلِي وَكَبَرَا فِي سَبِيلِهَا الْأَفْصَا
خَمَلُوا . الْمَجْدُ وَالْمَغَايِرُ طَرَا وَجَعَلْنَا ضَعْفَا ... وَضَلَا

ثم حين يجاهر الحديوي بصدائه للإنجليز يتولى شوقي الهجوم على خلفائهم في مصر . ثم يهاجمهم ما استطاع ويؤت للمقي فلا يريته . أو يكاد لا يريته . ويعلم الحرب على « الرذائل » وعلى تلايمد المقي بعبادة . ولا يفتأ يلجس إليه هو نفسه كما رأينا فيما مضى . ثم يقول قصيدته المشهورة مهاجما كرومر نفسه :

أُبَاسِكُمْ أَمْ عَنْهُ إِصْحَابِي أَمْ أَنْتَ إِفْرَقَ بَنُونَ السَّيْلَا
لَمَّا رَحَلْتَ عَنْ الْبِلَادِ نَهَضْتَ فَكَأَنَّكَ الْفَاءُ الْعِيدَ رَحِيلَا^(١٥)

وينعى على الحكومة الإنجليزية إخلالها بالوعود الكثيرة التي أخذتها على نفسها بالجلاء عن مصر . وتحولها عن « الوداء » التي دخلت به في عهد توفيق :

الْيَوْمَ أَخْلَفْتَ الْوَعْدَ حُكُومًا كُنَّا نَنْظُرُ زُفُوفَهَا الْإِنْجِيلَا
دَخَلْتَ عَلَى حُكْمِ الْوَفَادِ وَشَرِيهِ بَصْرًا فَكَأَنَّكَ كَالْهَلَالِ دُفُولَا
وَهُوَ لَا يَكُنْ بِذَلِكَ بَلْ يَهَاجِمُ كُلَّ مَنْ حَضَرَ حَقْلَ وَدَاعِ الْوَرْدِ .
فِيَشِيرُ فِي سَفَرَةٍ مَرَّةً إِلَى ضَمْتِ رَأْسِ الْحُكُومَةِ مَصْطَفَى فُهْمِي .
السَّالِم . وَصَهْرُ سَعْدِ زُفُولِ :

هَلَا بَدَا لَكَ أَنَّ لِنَجَائِلِ بَعْدَ مَا صَاعَ الرَّبِيسَ لَكَ الْتَا إِكْبِلَا
أَنْظُرْ إِلَى أَقْبَرِ الرَّبِيسِ وَلَطِيفِهِ تَجِدُ الرَّبِيسَ مُهْزَبَا وَنِيلَا

ثم يسب الأمير حسين كامل - السلطان فيها بعد - سيا صراحا . وكذلك أستاذاه السابق الشيخ عبد الكريم سليمان . وكان بصره قد كَفَّ . أو كَادَ :

فِي مَلْبَسٍ لِلْمُصْجِكَاتِ تَخَيَّرَ مَعَلَّتْ فِيهِ الْفِكَايَاتُ فَعُولَا
شَوْدَ الضَّيْنِ عَلَيْهِ لَنْ أَزُولُ وَتَسْتَرِ الْأَخْمَى بِهِ تَطْفِيلَا
بَيْنَ أَفْلٍ وَحَقٍّ مِنْ قَدَرِهِمَا وَالْمَرْءُ بَيْنَ بَيْنٍ مَرْذُولَا

لَمَّا عَلَا وَجْهَ الْبَلَاءِ لِسُكُوتِهِمْ مَتَوَلَّوْا بِمَسَاحٍ فِي الْبِلَادِ عَشَوَلَا
وَأَقْرَأُوا بِكَارِهِهَا وَفَضَّحُوا مَلُوكَهَا مَلَكًا عَلَيَّهَا حَتْلَجًا... مَأْتُولَا

إلا أن مغتربات السياسة تقضى أن ينقضي من ارتباط اسمه بعباس
ففي الداخل كان الحزب الوطني المرتبط بعباس مازال مغترب
الجانب، وبخاصة أن قيادة الحزب الشريعة قد أعادت تحالفها مع
عباس خارج الوطن، وبدأ إعداد الجيوش التركية ليقودها الحديدي
للمزول ليستعيد بها عرشه المفقود^(١٢)، وليعيد مصر إلى حظيرة
الحلقة الميثاقية وأعلنت بالقصر المنشورات التي يطمئن بها الحديدي
شعبه في مصر والسودان، ويشيرهم بالاستقلال عن بريطانيا وعودة
السيادة التركية. وكان وجود شوقي في هذه الظروف مثيراً للرأي العام
ومذكراً دائماً بمهد الحديدي وآمال العودة إلى حجر الحلقة
الإسلامية، التي يرونها أقرب إلى قلوبهم - على أي حال - من
الاحتلال الإنجليزي.

نفي شوقي إلى إسبانيا طيلة الحرب، وعاد بعدها فوجد أحاسيس
كامل قد ارتق عرش السلطنة تحت حماية الإنجليز. وهو أصغر أبناء
إسماعيل، وسيد القصر الجديد، فلم يستحشك الشاعر عن مدحيه،
والحديث باسمه على الرغم من أنه لم يعد له وظيفة في القصر تبيح له
ذلك.

لقد شاع رأى التفكير طه حسين في أن شوقياً بعد مفناه صر
شاعر الشعب المصري، بل شاعر الشعوب العربية^(١٣). وذلك لأنه
صار ينظم في الأغراض العامة التي ترضى الرأي العام. ولكن هل
هذا صكره؟ إن البحث عن موقف عباس وقواد من فكرة
العروبة، وحركة السياسة الداخلية في مصر، يوضح أن شاعر القصر
لم ينقطع عن هوى نفسه، بل كان يعبر عن القصر دائماً.

لقد كان شوقي يحادى فكرة العروبة والاستقلال عن الترك
والخليفة العثماني مادام العباس راكناً إلى الترك، في الأطوار الأولى
من الحركة الوطنية الجديدة، وكذلك في الأطوار الأولى من مفناه،
ولكن حين أعلنت ثورة الشريف حسين عن انتصاراتها الأولى،
وبدا أنها تستتاج الاحتلال التركي، بدأ عباس يرأس الحسين
وشاول التنسيق معه، ومن هنا بدأ شوقي يهتم بقضية العروبة بدلاً من
هجماء الشريف حسين^(١٤). فتصادف مع أحداث دمشق وتحدث
عن بيروت، وبأسأتها مع الاحتلال الفرنسي، واستمر هذا التباير في
شعر شوقي أيام وقواد الذي ورث العباس في أسلم الحلقة العربية.

كان وقواد بعد أن فرض عليه دستور ١٩٢٣ المشهور لا يستطيع أن
يجاهر الزعامة الشعبية المصرية بالهداء، فأخذ أحمد شوقي يحجب
قصاصه المشهورة في تمجيد سعد زغلول الذي طأها جهاد من قبل،
وكان يضمر له كراهية عميقة لا يفصح عنها إلا بين أصدقائه
الخاصين، في مجالسه الشديدة الخصوصية^(١٥). لم يكن هذا المدح
تعللاً للشعب في حقيقة أمره - على الرغم من المسحة الظاهرية
عليه - ولكنه كان إرضاء لموقف السلطان - لذلك وقواد - الذي كان
عليه أن يتأورق القوى السياسية والاجتماعية التي تتنامى قواها في الميدان
الداخل معبرة عن مصالح تتعارض وروح الإطعاع القديم الذي
بدأ يفقد قدرها منها من سيطرته الداخلية وسلطته المطلقة، مما عبر عنه

في لجنة وضع القواعد الانتخابية، ثم في مبادئ الدستور المذكور
الذي قلص سلطة العرش لصالح القوى الاجتماعية الأخرى: من
استعراضية على رأسها عدل باشا يكن - وشعبية على رأسها سعد
زغلول.

أما عواطفه الحقيقية فقد كانت دائماً مع القصر الذي ولد بياحه
وميله الآن الملك وقواد بن إسماعيل. لذلك كان يجري مدح وقواد
وذكر أبيه في شعره، ثم يمتد التاريخ فيذكر ولي العهد فاروق
باعتباره الامتداد الطبقي للسلسلة المالكن من أبناء محمد علي الكبير.

نشر الشاعر مقالة في مجلة الكشكول بتاريخ ١٩٢٥ / ٦ / ٥
بمناسبة زفاف نجله علي، فيها يمدح المطرب محمد عبد الوهاب الذي
أحيا الحفل، ويعرج على مدح الملك وقواد الذي يري الفن
والفنانين^(١٦).

وفي حفل يقيمته الشبان المسلمون في دار الأوبرا - تأتي قصيدة
شوقي تحيد عهد إسماعيل، فالدار من بناته:

لَمْ تَزَلْ تَحْمِي بِوَلَحْتِ الْفَرْقِ لُجَّةَ الْمَتَوَلَّوِ وَالْثُلُومَ الْجَبِينِ
ضَلَّحَ إِسْمَاعِيلُ جَلَّتْ بَنُوهُ كُلُّ بَنَانٍ عَلَى الْبَاقِي ذَلِيلِ
أَسْرَسَا سُلْطَةً مِنْ بَنَانِهِ فَبَحَّتْ بِفَتْرٍ جَلِيلٍ بِهَذَا جَبَلِ^(١٧)

ويحيي مؤتمر الموسيقيين الذي أقيم قبل موته في ٤ / ٤ / ١٩٣٢
فيقول:

وَلَوْلَا مِصْرُ زَلَقْنَا «بِفِرْدَوْسِهَا» وَبِحُكْمِ الْأَسْنَانِ وَالْأَنْبَارِ
سَهْمًا عَلَى الْفَتَا الْكَلِيمِ وَطَلَّامًا حَقَّتْ الْفُرُوسُ بِوَلَحْتِ الْخَازِ
لَا جَاحُ تَحْرِيرِ الْفَنَسِ مِنْ «بَلَدِهِ» وَفَتْحُ الْبَلَدِ الْبَالِدِ وَفَتْحُ

عَالَمَيْنِ دُكِّلَتْ مَوَالِي وَتَقَلَّتْ لَازِلَ الْبَسْطِ الْفَرْقِ بِهَذَا وَبِزَارِ
لَقَتْنَا زَوْجِي الْفَرْقِ فِي مِصْرَيْنِ وَأَوْتِ بِسَبْءِ أَسْهَ زَوْجِي
أَقْرَأْتُ فِي سَاحِلِهِ فِغْرِي كَمَا تَرَأَيْتُ رَاجِحَ الْكَلْبَةِ الْأَشْعَارِ^(١٨)

ولم لا. وقواد من إسماعيل - فالشاعر يرتبط به على هذا الأساس
بأوهام العروبة احتجاز القمامة وخلت مناعها البنز القمام
وقواد بناته إسماعيل حيث كَوَالِدُوهُ لَمْ يَسْنُ الْجِنَانِ
هَلْطَى مَعَهُ هَذَا لَاحِ «بَلَدِهِ» كَفَرَصُو الْفَنَسِ بِفَتْحِ الْبَالِدِ
نَصَفَتْ مِنْ بَحْرِ الْفَرْقِ مَعَهُ وَبَيْنَ خَلْفِهِ إِسْمَاعِيلُ هَامُ^(١٩)

كذلك فإن وقواد واسطة بين التسليم والماضي - فهو ابن إسماعيل
وأبو الفاروق - بل إنه الوسيلة إلى الآخرة ورضاء من رضا الله
تعالى:

يَا أَتَى الْفَارُوقِ مَنْ لَزِمَ عَلَى كَسَمِ الْفَعْلِ وَلِ لَاحِ الشَّعَارِ
قَبَّتْ مِنْ تَبَالُغِ الشُّجْرِ وَمَا فِي بَنَاءِ الشُّجْرِ الْأَبْدَى الشُّعَارِ
بَلَدَ الشُّعْبَةِ فِي الْغَيْبِ. زَلَى جَمْعُ الْفَرْقِ وَلِ أَسْرِ الْجَزَارِ
مَنْ لَقَعَتْهُ عَلَى الْأَرْضِ بِكَمْ قَدَّرْنَا فِي الشَّعَارِ الْفَلَاحِ^(٢٠)

وفي افتتاح الجامعة المصرية يتصدر مدح وقواد وتمجيده القصيدة
ويتأثر في تأنيها:

فَاحْ جَلَالُ نَجْمَتِهِ وَسَلَامُ دُكِّلَتْ بِمِصْرَ وَصَحَّتْ الْأَحْلَامُ
الْعِلْمُ وَالْعِلْمُ الرَّحْمِ كَلَامًا لَقَدْ يَأْهُدَا جَلَالَهُ وَتَقَامُ

الناس، مع الإلحاح المستمر على تمجيد السادة واحتقار «الرعا»
و«الطعام» و«السوقة» .
ومنها أيضاً : التزكيز المستمر على قيمة «الأخلاق» وسلطان التقاليد .
والمواضعات الاجتماعية المستقرة والمتعارف عليها .

إنه يعمل من محمد توفيق «ظلالاً» على الأرض . هذا الفهم
الإطعاشي الشائع ، يقول :

هذا الخَيْرُ . ولذا تأمُّنُ نَوْبِي لَتَقْبِضَ الثَّمَنُ ، كُنْتُ فَلَاؤِي
أَوْ تَلَاؤِي الشَّامِتِ فِي أَتْرَابِي زَوْجُوا الْقَضِيْفِ بِاسْتِفَادِهِ
وَيُطْلَمُ «هَلْ الْإِلَهُ» .. فَكَلَّمُهُ أَيُّ عَيْدًا عَافِيًا يَمْلَأُ^(١٠٠)

وهو فخر للدين وعياده ، ثم هو الكافي الناس أمرهم بعد الله :
يَلُو سَاحِلَةُ الْمَشْرِقِ قَاصِدًا هِنَاسًا يَسْلُهَا أُنَى وَهِنَانِ
لَنْ تَلْقَى بَلَدَ الثَّنِ الْعَيْنِ كَمْ تَقَرَّرْتُ بَلَدَ الْإِسْلَامِ أَرْكَانُ
يَا كَلِّ الشَّيْءَ بَعْدَ اللَّهِ أَرْثُهُ الشَّرُّ إِيَّاهُ أَتَيْتُكَ خِلْدَانُ^(١٠١)
وإذا وجد أن روح الإسلام تأتى ترديد هذا المعنى . فقد حاول أن
يستجلب صفة التقديس من معنى آخر ، هو عقد المشابهة ظاهراً أو
باطناً بين محمد توفيق ومحمد الرسول . جاهدًا في الخلط بين طرق
المشابهة :

لَسَبْتُ عَنْ قَرْيَةٍ صَلَاتُ مُحَمَّدٍ
لَسَبْتُ حَسْبًا حِلَالِ الْكَلْبَةِ
هو الملك المصري طبعاً وإن يكن
له نسب عالٍ به الرتبة عززت
رعى الله يوماً أَفْرَقْتُ فِيهِ بَصَرِي
شَا وَجْهُ دَوْسِي بِأَيْتَنِ فَرَسِي
ويوماً سَمَا فِيهِ قَتَاةُ نَحْشِي
إِلَى عَسُو إِسْمَاعِيلِ بِالْأَلْوِيْئِيْ
ويوماً لَمَاعَتْ فِيهِ غُلْبَتَا مُلْبِكِيهَا
إِلَى فَرَسِي السَّيْجَانِ بِحُرِّ الْأَبْرِي
ويوماً أَمَدَتْ فِيهِ نَحْمُسُهُ
بَاقَرْفٍ ، نَصْرٍ ، فِيهِ أَشْرَفُو دَجَرُو^(١٠٢)

وهو لا يأنف أن يصف نفسه بالمبودية في هذا الإطار :

- مولاي قَائِلُ بِالْقَوْلِ شَيْئاً مِنْ خَيْرِ رَى فِي الْقَاءِ مَقْصُرٍ
- فَاصِغٌ يَتَبَدَّلُ وَابْنُ حِيلَةٍ تَطْلُقُ تَطْلُقًا بِكَ وَ الْقَرَالِيْ مَيْتَةٍ
والأسرة العلوية هي أسرة «الملكين» و«التمعين» . و«الأعزة» و

على خَصِيْبَةِ شَمْسِ الْفُؤَادِ تَعَوَّضُوا
عن «الملك» ابن «الملكين» . بركة
- وَلِلَّهِ سُلْطَانُ فِي «الْقَرَالِيْ» حَتَّى أَرَعَتْ «السُّلُجِيْنَ» بِالْأَطْفَالِ
- وَادْعُ مَوَاقِنَا إِلَى الْبَلَاءِ بَلَاءِي إِلَهُ كَلَامِ «الْأَعْوَزِ» ، «عَبْدَا»
- فَصَرَّ «الْأَعْوَزُ» مَا أَفْرَحَ حَيَاتَا وَأَجَلُ فِي الْعِيَادِ يَنْزُ سَمَاتَا
فَصَادَ الْقُرْبُ الْمَقْدُسُ بَيْنَهَا الْأَعْيِدُ تَلَامِي وَتَحْيُو قَسَمَاتَا
- «أَعْوَزُ» أَيْتَا حَلَّتْ رَحَائِلُهُمْ لَهُمْ تَكُنْ كَمَا فَاتُوا وَتَكُنْ

أَنْفَرْنَا الْعَارِفِي عَرِشَكَ هَلْ كُنْتَ لَمَسَرَّةً وَتَمَنَّتْ لَهُ أَعْلَامُ
حُبِّ فَرَسَتْ وَاسْتَحَلَّتْ وَلَمْ يَزَلْ يَسْجُو مِنْ حَيْكَةِ يَمِينِكَ عَمَامُ
عِظَةُ الْعَادُوِيْ وَصَالِحِ جِلْوِيْ يَمَا تَحِلُّ الشَّرُّ وَالْإِقْدَامُ^(١٠٣)

٧

قلنا إن الكلاسيكية هي فن مرحلة الإقطاع . ازدهرت في أوروبا
بازدهارها ، ورعى الإقطاعيون الفنانين ، وأفسحوا لهم في القصور
مكانة خاصة . واعتزوا بأن يكون في الحاشية شأن نايف . يفاخرون
به . كما يفاخرون بأشئ مقتنياتهم .

لقد نشأ الأدب الكلاسيكي وسبط مجتمع له تقاليده ومصلحه .
وهو مجتمع محدود استقرراطي . سيطر على الحياة من حوله . لذلك
فإن القيم التي تميزه لا بد أن تسم بسمات صالحة لهذا المجتمع
المستقر . الثابت الدعام : فراعاة الأخلاق . وسلطان التقاليد .
وما استقر في المجتمع من نظم ومعتقدات . وغوارق اجتماعية ، هي القيم
التي يستمسك بها الأدب الكلاسيكي المحافظ . الذي يمجيد
السادة . ويعتبر الملك ظلالاً على الأرض . أما الشعب «أو» سواد
الناس ، أو العامة فهم الحالة التي لا يلقى لها الفنان بالاً .

مصلحة هذا المجتمع المستقر هي الاستقرار . والثبات . وتكرار
للأشئ دائما ، واضئار الواقع قانوناً أبدياً لا يَتَغَيَّرُ ، يقضى به الدين
والعقل جميعاً . أما محاولة التعبير في الكفر والبوح والحطية القاتلة .
الفضيلة إذن هي المحافظة على التقاليد السائدة . وإلغاء الواجب منها
تعارض مع الرغبة الفردية . وهي الرصانة والعقل . أو هي «النوق
السليم» و«مراعاة ما يليق»^(١٠٤)

وإذا كان فلاسفة اليونان قد أزموا الفن محاكاة الطبيعة . فإن
منظري الكلاسيكية قد التزموا محاكاة الحاجج الفنية القديمة . واتباع
الأصول اليونانية والرومانية . لذلك كانت القيم الفنية تعبيراً عن هذه
القيم الموضوعية : فجدوة الصياغة اللغوية ووضوحها . والتعبير
المغلي المنطق وجمال الشكل . وأناقة الألفاظ والصنعة الماهرة^(١٠٥)
هي المعايير الجمالية التي يقاس بها العمل الأدبي . ويحرص عليها أدباء
الكلاسيكية .

ومع إيماننا بأن المدارس الأدبية لم تعرف طريقها إلى الأدب

المرئي بمناهجها التي حرمت به في أوروبا . وذلك لاختلاف ظروف
التطور الاجتماعي بيننا . وبين النظم الأوروبية ؛ إلا أن الأسرة
الملك المصرية - بشكل خاص - كانت أقرب في خصائصها إلى
الإقطاع الأوروبي التقليدي ، لذلك سوف نجد كثيراً من السمات
الكلاسيكية - موضوعياً وفنياً - في شعر أحمد شوق على الرغم من
اختلاف الطبيعة الغنائية لشعر المرئي عن الطبيعة الموضوعية لفن
السرح الذي ساد الإنتاج الأدبي في المرحلة الكلاسيكية .

إن أهم الملامح للموضوعية الكلاسيكية في شعر شوق سنجد لها
منطقة في أمور أساسية منها : الحصر على إحاطة الملوك بالهالة من
القداسة والتعظيم ، ومنها : التفرقة بين العلية أو «الكبراء» وبين سائر

والشاعر جريا على قاعدة «مراعاة ما يليق» موكل بالملوك يعظمهم حتى القديما منهم . وحق الأجانب :

جَلَّ سَيِّدُهُ مَجْرَسَ عَهْدِهِ . وَجَلَّتْ فِي مَجْدِ الْآيَاتِ وَالْأَلَاءِ
فَسَجَدَ خَلْقُ الْبَيْتِ الَّذِي يَنْتَهِي مِنْ وَطْعِ الْبَلَدِ الْفَتْمِي الْمَعْلُومِ الْإِيَّادِ
وَبَرَى النَّاسَ وَالْمَلُوكَ سَوَاءً . وَهَلْ النَّاسُ وَالْمَلُوكَ سَوَاءً ؟

جَلَّ رُؤُسُيُسُ بِطَرَةِ وَكَمَالٍ . جِسْمُهُ أَنْ يَفُودَ الشُّفَهَاءِ
لَكَ آمُونَ وَالْهَلَالُ إِذَا يَكُونُ . وَالْفُسُوسُ وَالْفُسُحَى أَنَسَاءِ
وَلَكَّ الرَّيْبُ وَالضَّيْبُ وَتَلَاوَحَا . وَفَرَّشَ عَلَيَّاءَ وَالْإِدَاءِ
وَلَكَّ الْمُتَغَاتُ فِي كُلِّ يَحْيٍ . وَلَكَّ هَبْرَ أَرْضِهِ وَالشَّهَاءِ

فأرادوا ليدخلوا فَنَحْنُ فَرَضَيْنَ . وَلَمَّا وَجَدْنَا خَشَمَةَ الْخَلْفَاءِ
فَأَزْرَعُ الضُّبِّيُّ فِي تَرْبٍ لَفِي . يَتَأَنَّ الْجَمْعُ . وَالْمُؤَالُ بِلَاءِ
فَكَيْ رُخْمَةٌ . وَمَا كَانَ مِنْ بَيْتٍ . كَمِي . وَلَكَّشْنَا أَرْزَاقَ الْوَفَاءِ
تَكَلَّفَا الْمُلْكَ وَالْمُلُوكَ وَإِنْ جَا . دَرَسَانِ وَزَوَّغْتَ بَسْلُوكَ

أَطْلَمَ الْبُشْرَى بَنَدَ قَهْرٍ وَالْفَرْبُ . وَضَمَّ السَّيْرَةَ الْإِيَّادِ
فَالْزُورِي فِي ضَلَالِهِ سَمْتَانِ يَهْلِكُ الْجَهْلُ فِيهِ وَالْمُجَهَّدُ^(١٥٨)

والملوك صنفان : وارثون . وعصاويون تسنوا العرش يعقريتهم .
وإذا كان الأولون أقرق في التلب وأكثر جلالا . فالآخرين أوسع
جدا . وأهم من ذلك كله أنهم جميعا ملوك . والملوك زينة
الأرض . معروفون وعصاويون . ومن أمثلة الملوك الأولين خلفاء
الاستانة :

سمايك يا عَيْدَ الْحَمِيدِ أَبْرَهُ . لِلْأَثَرِ . خَطَرُ الْجَلَالِ حُبِّ
فَيَا بَصِيرَ أَحْقَانِ . عَلَائِي نَارَةً . حَوَائِي طَرَا . وَالْفَقَارُ الْمَقْبُ
لِعُومِ شَمْرِ الْمُلْكِ الْفَارِ زُفْرِ . لَوْ أَنَّ الْجُودِ الْآخِرَ يَجْمَعُنِي أَيْ
لَوَاصِرًا يَوْ خَطَرًا فَخَصْرًا قَرَفَةً . فَعَشْمُهُ مِنْ حَبِّهِ وَالْمُضْطَبِّ^(١٥٩)

ومن العصاويين نابليون :

بِإِعْصَابِيَا حَوَى الْمَجْدُ بِيَوِي . فَطَنَ لَهُ قَبِيَّتَ فِي التَّغْرِيبِ
أَلْفَ الشُّعْرِ قَدِيمًا أَكْرَمَتْ . وَأَوَّلَهُ الْفَضْلَ حَيْرَ الْمُتَجَرِّبِ
قَدْ تَفَوَّجَتْ : فَقَالَتْ أُمُّ . وَلَقَدْ الْفُكْرَةَ حَقَّ الشَّالِيهِينَ
أَرَايَتْ السَّعِيرَ وَظَى أُنْةً . لَمْ يَتَأَوَّ عَظْمُهُ فِي التَّابِيهِينَ
يَضْلُجُ الشُّكْلَ عَلَى طَائِفِهِ . هُمْ جَمَاتُ الْأَرْضِ حِينَ يَنْدُ حِينِ
مَلَاوَا الشُّبَّ عَلَى قَلْبِهِمْ . وَلَقِيَا مِيلَتَ بِالْمَرْبَتَيْنِ^(١٦٠)

لقد أخذ شوق نفسه «مراعاة ما يليق» أخذا شديدا أثر على رؤيته
لحياة من حوله . وطبع فهمه للأمور بطابعه الخاص . ويلاحظ
التقادم^(١٦١) هذه الملاحظة الدقيقة . فهو يرى أن «وظيفة
التشريف» قد أثرت على ذهن شوق حتى تصور أن مراجع الرسول
صلى الله عليه وسلم قد تم في إطار هذه المراسم «البروتوكولية»

الرسمية . أو ليس الرسول بأمير الأنبياء كما يقول ؟

لقد تسق صفوف الأنبياء في برده الشهورة على نسق التشريفات
الملكية

وَقِيلَ : كُلُّ نَبِيٍّ عِنْدَ رُبِّيهِ . وَيَا مَعْنَى هَذَا الْفَرْشِ فَاسْلَمْ

وفي الواقع لم يقتصر هذا الفهم على صياغة «البردة» وحدها . ففي
«الهمزية النبوية» نرى «الترتيب البروتوكولي» أكثر وضوحا :

اللَّهُ هَبْنَا مِنْ حَقَرِهِ فَنُحْيِيهِ نَزْلًا لِلذَّالِكِ لَمْ يَهْزِهِ عِلَاءُ
الْفَرْشِ تَحْتَكُ سُدَّةً وَقَوَائِمًا . وَمَتَا كَبِ الْأَوْجُ الْأَمِيرِ وَطَاءِ
وَأَوَّلُ ذُو الْفَرْشِ لَمْ يَلُوكْ لَهُمْ . حَتَّى يَخْرُجَ مَوْعِدُهُ وَلِقَاءُ^(١٦٢)

ولقد أخذته «مراعاة ما يليق» في حق الملوك فأغرقت به أحيانا عما
يليق بحق الله . انظر كيف يصور تعبد الملوك لله تعالى . في قصيدته
للمشورة «إلى عرفات الله» . نجد أنها عبادة خاصة لا تشبه عبادة
بقية الناس ؛ قل إنها لقاء بين ملك السماء وملك في الأرض :

لَكَ الْبَيْنُ يَارَبِّ الصَّخْرِ جَمْعُهُمْ . يَبْتَثِرُ طُهُورِ الشَّاحِ وَالْفَرَاحِ
عَلَّتْ لَكَ فِي التَّرْبِ الْمَقْدُوسِ سَجَّةٌ . يَحْيِي لَهَا الْفَلَا فِي الْجَهَّاتِ^(١٦٣)

فسجد العباس لله يشبه سجود الناس للعباس ؛ أما حج العباس فيتم
أيضا في إطار قوانين التشريفات . في الزيارات الرسمية ، إذ يصور
شوق مواكب الملائكة نزلا من لدن العرش الإلهي تستقبل العباس
بتحايا الله . أما جبريل فهو الموفد الإلهي برسائل خاصة إلى
الحظي :

عَلَى كُلِّ أَلْوٍ بِالْحَيَاةِ مَلَكٌ . نَزَلَ نَحْبَايَا الْمَلِكِ وَالْمُرَكَّاتِ
لَقَى الْيَابِ جِبْرِيلَ الْكَيِّ بِرَأْيِهِ . وَسَائِلَ . وَخُصَامِيَّةِ الطُّعَاتِ
وَمَا سَكَبَ الْغُزَابُ نَاءً . وَلَمَّا لَقِيَ عَيْنَكَ الْأَجْرَ وَالْإِخْلَافِ
وَزَوَّغَ نَجْوَى بَيْنَ عَيْنَيْكَ أُنْةً . مِنَ الْكُوفِ الْمُنُورِ مُنْجِرَاتِ

ثم يدرج الناس بعد ذلك في منازلهم بحسب أصولهم وطبقاتهم .
وعلى أي حال فالخلق بعد الملوك درجتان : السراة . والرعايا . أما
السراة فهم الكبراء أو الأعيان وهم وحدهم من يستحقون لقب
الأنام . أما الرعايا فهم الطعام . والدعاة . وهم الرعايا .
والخاتلة . هكذا خلق الله العالم :

يَجْلُ الطَّيْبُ فِي رَجُلٍ يَجْلُ . وَلَكِنَّهُ فِي الْكَبِيرِ التَّالِيَاتِ
وَلَيْسَ الصَّيْتُ تَجْكِيهِ بِلَاةً . تَحْنُ نَجْكِي عَلَيْهِ التَّالِيَاتِ
وَجَنَّتِ السَّجْدَ فِي النَّيَّاءِ . لَفَقَاءُ السَّافِيَةِ الْأَيَّافِ
وَيَنْفِي الشَّامَ مَقَامُوا رَعَايَا . وَيَتَقَى الْغُفُونِ هُمُ الرُّعَاةُ^(١٦٤)

ويبقى السراة والكبراء في منازلهم الرقية . ما داموا على «مراعاة
ما يليق» في حق الملوك . فإن انحرفوا عن هذا «الدوق السلم» في
السلوك الاجتماعي . أو شكوا أن يسيطوا إلى مستوى الدماء الطعام :

كَمِيرِ السَّافِيَةِ مِنْ أَلْوَامِ . بِرُغْمِي كُنْ أُنْكَالِكَ بِالْعِلَامِ
تَقْلُكُ لَوْقَ مَا زَعَمُوا وَلَكِنْ . رَأَيْتَ الْحَقَّ لَوْقَ الْمَقَامِ

لقد تأملت القيم الدينية على ابن قيس الرقيات أن يقول ما قال ، وهنا تمل القيم الاجتماعية الإيجابية على شوق موقفه في تنعيم الرجال ، وفي إنزالهم منازلهم هذه ، من نفسه ، ومن شعره .

ولم يقف تأثير الموضع الاجتماعي على شعر شوق أن صبهه بالقيم الموضوعية الكلاسيكية ، بل أمدد إلى القيم الفنية نفسها ، بالقدرة الذي يمكن أن يتوسع الشعر العربي الذي هو يعطيه شعر غثا ، ولعل هذا التأثير هو سبب المازق الذي وقع فيه شوق ، ورصد ظواهره السلبية تقاده وعاليه . كما أنه هو سبب ما استطاع شوق أن يبلده من ارتفاع بالقصيدة التقليدية إلى مداها الأعلى الذي لا يمكنه تجاوزه والذي عترف به أيضا تقاده وعاليه .

لقد عاد شوق إلى القيم الفنية القديمة للشعر العربي بمزاج الفنان الكلاسيكي الأصل روحه ، ورواه علله ، ورواياته ، وسوف نتطلع ذلك في شعره ، فيه تحقيق كبير لهذه القيم من مثل : براعة الاستغلال حيث الطلع البهيم أو الرفاف بحسب التجربة الفنية . ومثل حسن التخلص من انجاء في الحديث إلى انجاء آخر ، ثم روعة التشبيات ودقتها . وبكارة الاستعارات وفنيها إلى غير ذلك مما فعله بلاغيونا وتقادنا القدماء ، يحيط ذلك بالتقاليد الكلاسيكية التي ترسبت في نفسه من أناة اللفظة ودمايتها وعدم الهجر في الهجاء مع بلوغ حد الإيلاء فيه من طريق السخرية المريرة . إلى وضوح الفكرة التي يصورها ، مع غلبة الصنعة الباهرة دون أن يشغلها برهني متكلف . أو زخرفة بالغ فيها .

وستجد له هذه المطالع - على سبيل التليل المختصر - وهي تطاول المطالع المأثورة في تاريخ شعرنا العربي :

هَسَرَ الضِّلَالُ وَاسْتَوَافَا الضَّاءُ
وَعَسَتْهَا بِسَمْنٍ نَقِيلُ الزَّجَاءِ
بَسِيكُ يَطْلُو الحَقُّ وَالْحَقُّ أَهْلَبُ
وَنَقْصَرُ هَيْبٍ أَهْلُ الْهَيْبِ نَقُوبُ
أَنْزَ غَسَانُ الْغَيْبِ وَاسْتَمَّ بِوِ
بَيْنَ زَنْبِرِ السَّرْمَلِ وَمَنْ سَبَّوْ
فَمَ هَمَّ هَمَّ الشَّيْءُ زَعَى الْأَفْرَا
وَأَقْلَرُ عَلَى شَنْعِ الْمُرْثَانِ الْجَوْضَا
رَبِي السَّنْبِلِ لَبَنُ الْإِبْلَامِ
فَرَحَ عُلْمَانُ ذَمِّ الْبَذَامِ
هَلْ كَهْطُ الثُّيَرَاتِ الْأَرْضِ أَمْثَلُ
وَقَسَلُ تَقْصُرُ الْأَرْوَاحِ وَأَغْشَانَا
عَلَى أَمِّ الْعَجْنَانِ بَنَاتُ لُزْ
وَلَمْ أَمِّ السَّحَابِ عَلَى قُسْبِ
بَيْنَ أَمِّ عَهْدِي فِي الْقَرْيَةِ لَمُتْ
وَبُنَاتِي كَفَّ هَمَّ السَّنْدَانِ لَمُتْ
فَرَحَتْ عَلَى الْكَثِيرِ الْقُرُونِ
وَقَتَّ عَلَى السَّنِّ الْوُسُونِ

لَقَدْ وَجَدْتُهَا مَسْفُوفَةً فَهَاتُوا
زَأْوَا بِالْأَمْسِ أَفْطَلُ فِي الرِّثَا
أَحْبَشْتُ الْبِلَادَ طَوِيلَ ظَهْرِ
إِذَا الْأَحْدَامُ فِي قَرَمٍ تَوَلَّتْ
أَمْسِي الْكَثَرُ لَقَدْ هَلَّتْ الْعُلَمُ
أَمْسِي السُّبُحِينَ وَالْمُنَا تَوَلَّتْ
تَكُونُ تَوَلَّتْ أَمْسِي وَهِيَ بَطَرِ
هَوَايَ الْيَوْمَ فِي نَظَرِ الْأَمْرِ

ذلك لأن سلوك الكبراء سلوك مرفح ، يتعالى على التزاي والتهاك في سبيل الخطوة لدى غير الملوك كما تفعل السوقة :

عِفَالَةُ بَلْعَلْفُ ذَرَى الْعَتَالِ
كَذَلِكَ تَوَلَّى الرَّجُلُ الضُّفَاتِ
وَأَمَّا فِي الْقِيَامِ فِي أَخْيَالِ
كَذَلِكَ كَانَ بِسَمْرَةَ الْعَبَاتِ
إِذَا الْوَرْدُ لَمْ يَطْعُوا قِيَادَ
تَسْتَفْهِمُ كَلَامَهُمْ الشُّوْءُ
أما السوقة ، والعوام ، فأولئك لا يجابههم ، ولا يجب أن يجابههم أحد . وهذا النظر الأرستقراطي لدى شوق يتجاوب مع رؤية منظرى الكلاسيكية ، والمعجب أن شوق في برده المشهورة ، في مديحه لرسول الله الذي سوي بين أبناء آدم جميعا مساواة أسنان المشط ، يصدر عن هذه النظرة المنافية لروح المساواة النبوية ، في دفعه عن الفتح بقوله إن الإسلام لم ينشر بالسيف إلا بين الجهال والعامة ، أما ذور الأحساب فقد أسلموا طاعتين :

قَالُوا قُرُونٌ وَزَمَنٌ اللَّهُ مَا جَاءُوا
بِفَلْزِ نَفْسٍ وَلَا جَاءُوا بِسَلْوَةٍ
جَهْلٍ وَتَضَلُّلٍ أَمَلًا
لَمْ أَلِ لَكَ عَقْرًا كُلَّ دِي حَسْبِي
تَكْفُلُ السَّيِّئَ بِالْجَهْلِ وَالْعَمَى

ويظل الفارق كبيرا بين العظيم المرقع والعظيم الحادث من صفوف الففراء ، نجد هذا واضحا في حديثه عن الزعيمين عدل يكن رسمد زغلول يمدحها :

شَمْسُ الْقَهَارِ تَعْلَى الْوِيزَانَ مِنْ
كَمْ كَاجُ تَصْفِيَةٍ وَكَمْ كَرَامَةٍ
لِمَنْعُو لَوْقُ جَبِيهِ الصَّاحِ
سَقَى الرَّجُلَانِ مُضَالِحًا وَتَمَالُفًا
بَيْنَ السَّحَابِ وَجَهْلِ الْإِسْخَارِ
عَثَى الْجَهْلُ ابْنَ الْجَهْلِ مِنَ الْعَلَا
وَالْمَجْدُ ابْنَ الْمَجْدِ الْوَسْخَارِ
لَهُ الْفُتُ الْيَلْبَادُ مَسْوَرًا
بَيْنَ كُلِّ قَاهِيَةٍ وَكُلِّ مَرْحَرٍ

وفارق كبير هنا بين عدل الذي تحككه أصوله العريقة من الهجاء الصريح ، وبين سعد الذي لا يألوي إلى ركن شديد من أصول اجباجية ، فهو لا يستند إلا على دهاهه ومناوراته . فإذا كان لسعد أن يمدح ، فهو يمدح بشخصه : إنه الأثيب العبد الداهية . أما عدل فيمدح نفسه وبأسرته ، جليل ابن جليل ، ما جد ابن ماجد . ألا يبعد هنا شوق الموقف الذي وقفه ابن قيس الرقيات في مدحه لعبد الملك بن مروان :

يَلْقِيهِ الشَّجَّ لَوْقُ شَرْفِهِ عَلَى
جَبِيهِ كَأَنَّ الشُّبَّ
بعد مدحه لمصعب بقوله :
إِنَّمَا مَضَعَبُ جِهَابٍ مِنْ اللَّهِ
لَجَلَّتْ عَنْ وَعْهِ الْعَلَمَةُ ؟

بأضارِ الشوق يرمى عن جوارحنا
تسقى الهذوئى زنبهين عن نكبتنا
باللو إن جئت قلنا القهار على
نحسب السوء نخذلوا بمرنا
وأعز ذلك شرف الأرزوى على
وشى السرى من أقالم زاهنا
زخازلة الزين أجماع مؤلفه
زيت عنائيل زاهنرت ننايسنا
فهن إلى النيل زاهن في عنائيل
وانزل كذا نزل الطل الزاهنا
وبانفطرت الدواى نرتت شخرا
فطاب كل طرور من نرايسنا
لحسية النيل لؤ عينا فلائها
فمين يؤسف لم نحب ننايسنا
نفا لمهد كائنات الرنى ولة
أنى فحننا وأعطال العبا لبنا
إلى الزمان بنا هينا زاهبة
نرت أؤلنا لبنا رباحنا
والشش نختل في العجائز نختها
بليس نزل في رضى البنايسنا
إن عازلت شاطيئى فى الضحى لبنا
عمال الشيش المعشبة العينا
وبست كل نجار الدواى من شجر
لوايلت الفز بالبحيطان نرمتنا^{١١١}

إن هذه الصورة الزاهية الفخمة لتشى بطبيعة شوق وترت حياه المرفهة . كما تم عن إرهاف حاسته الفنية والقدارة الذى تم بماراته فى اختيار الألفاظ التى يؤدى بها معانيه . فالفاظه فى هذا الوصف تتحذر كثير اللؤلؤ أناقة ولحاناً . والعناية بالصياغة وروعة الأسلوب من السمات الكلاسيكية الأصيلة التى تشد الكال والتألق . فهو يجرى على قانونها فى الانتقاء . والاختيار . حيث تنسق الألفاظ مع جوهر المعنى وطبيعة الموضوع . فى المديح والثناء تسم الألفاظ بالرصانة والحلال :

يؤنسنا على السفسور آسا
نسى من حلف حوزنسه فزادا
أبو السفلورق نرجوه لفلفل
ولا عنى لا وهب لافلفادانا
ملأنا بامه الألفاد فحرا
ولفبنا بالأنس المكادا
ننايسه فنرعى حكا
وننايسه فننجدى جوادا^{١١٢}

فصر الأصرة ما أعز جمكا
وأجزل فى العلياء بنر مسكا

إن اقتدار شوق يبلغ حدته الرفيع فى تقليد هذه الصور التشبيهية مستخرجاً منها ما يمكن للتشبيات العربية أن تتصاغر فى خلقه من لوحة متتامة . فهو يبتعد أو يقترب بنقطة رصده للصورة . ويخالف بين الزوايا ويتبع الأجزاء . ويوسع أو يضيق فى أفق صورته . حتى تأتى صورته مانحة بالحركة والصورت والحياة . والمشاعر . وإن أعطاها لونا واحدا هو اللون الذى يطغى الظلام على عناصره . لأنه يرصد حركة جيش يستعد للهجوم متخفياً تحت ستار الليل . وهو اللون الجهم الذى يانب مشاعر قوم سيفصل الفد فى أجالهم حياة أو موتاً . أما حين يعمد إلى تصوير اللون وتعبيره فهو يبدع سواء أكانت ألوانه قليلة رقيقة كما نرى فى وصفه للأستانة :

مبنى لمهله يا «فروق» لجنة
كفربون ناللو أو رى وإيلو
أو كالنم هفا غللو زواج من
فوق الزياى زويها النخبزو
أو كالأصل جزى عليك عفيفه
أو سال من جفماتو وإيلو
نلك الخائل والميمون أصمرا
للو من رى جملته بارلو
ناله ما لفن المخبون . ولنا
كلابند الفلجان فى هافلو
عن جيلو الحافى لفلقت الرنى
واسطخت كور الجنان بفيلو^{١١٣}

أم كانت متعددة متجاورة كما فى تصويره للبحر الأبيض :
وقرى الهذ لؤلؤ لم رطاً وجاناً حزالى النساء نارا
وكسان النساء شفا علق حلا زلفسا وقرا
وكان النساء والنساء عرق مرقع المبرجان لنعاً ويطرا
أو ريع من ريدق الفن أبهى من ريع الرى ولقق زهرا
بساواى لفسرلر ولجيز بهما خلقت نعامم بضا
فى شعاع الضحى بزدان ماما وعلى لنه الأصيل برا
ومشت فيها الخرم فكانت فى خرافتها يوافيت زهرا^{١١٤}

أو متعددة ، تتناسخ فى تعاقبها . كما فى قصيدة «أبنا النيل» :
وبانى زولر أنت ناسج يردق لففتشو جويشا لا يخلق
نردو بسجا إذا مارفتها إذا فطرت افطوشر الاسترق
والماء نكبه فبك عجناد والأرض نرقها فحيا النرق
أصلقت راولق المهور ولم زل بك حمة كاليلو لافزوق
ختره فى الأخرى إلى آها بهما طر عنت الرى بتلقى
إنه يجرى على سنن التعبير المعنى القديم . ويلزم بمبادئ الجمالية التقليدية إلا أن أناقة اللفظة . وصياغة العبارة تأتى على منتهى الدونى الكلاسيكى الرفيع . وتبين ذلك بجلاء فى أندلسية المشهورة التى يعارض فيها ابن زيدون بقول :

إذا دعا اللوق لم نخرج ينضموع
من النجاشير عن لا لبنايسنا

أما إذا هجا أحد «الأصفرين» فإن ألفاظه تنزل وتصل إلى حد العامية إذ إن الكلاسيكية لا تسمح «للعامة» بمكان في المساة «وإنما تجعل مكانهم الوحيد هو التلمذة» - لذلك رأينا لألفاظه توريث عامية في هجاء الزغاليل :

- قالوا الزغاليل سادوا
ففسلت لاهن دويسه
ألبس في كسبل يوم
لسلورد في مصر - غميسه

- قالت شمري والأفهام حائرة
ساعة الطود في تلك - الزغاليل

- السلورد قال صراحة
- رغسلولنسنا - سنجريه
- ونزلقه - ونوسه
- ونجيه ونفسريه
فسلدا تكامل ريشه
ومدا هنالك - فسلبيه
فهناك دسلوب ومن
من شكله - سمدنليه

كما نرى هذه التوريثات العامية في هجائه لطفى السيد الذي كان يرأس تحرير صحيفة «الجريدة» لسان حزب الأمة - فهو يعبره بأصوله العامية - وأجداده القلاحين - الذين كانوا يضررون «بالحريفة» على أرجلهم أيام عباس الأول - جد عباس حلمي الثاني - يقول على لسان لطفى السيد :

هنا يبرجي مثل إن قلت أو لم أنسلول
أفر «الحريفة» على رجل من عهد عباس الأول !
فهو يتلاعب بلفظ «الحريفة» مشيراً إلى أن من كانوا يضررون بها في أيام عباس الأول - قد اغتلولامنا شعاراً لهم على أيام عباس الثاني - ثم ينزل إلى العامية في هجائه للشيخ عبد الكريم سليمان - وكان نظره قد ضعف - الذي ارتبط بحزب الأمة وجريدته - فيقول :

قالوا على «شيخ» الأحزاب
في التعبانية الحديدة
دلمسر على كسبل الأبواب
سماي «بجس» بحريسه^{١١١}

وهكذا تسمعه ألفاظه حيث يتقن من وفرة وافرة - ويتقن مع موضوع شعره ارتفاعاً وانخفاضاً في ذوق رفيع يستدعي بالقيم الكلاسيكية الأصلية - وهو في ارتفاعه قد يصل باللفظة إلى حد من التأني لم يبلغه في تاريخ اللغة الطويل بما تحمله من تداعيات - يستغل فيها ظلال الإيحاءات المتعددة للفظ الواحد - ولتأخذ مثالا على ذلك لفظة «العين» وإيحاءاتها وظلالها في أندلسيته المشهورتين : ففى

تصادل العرب الخنفس بيئها
أعسبد بالي ركبته فبناكا
ثرفا عزيز مصر فت سئلوكه
فلا وفات بيئهمو جلاكا
الزلة لفرأ باسم جمل في الوعى
والغريب تذكّر في الكشاكب أبناكا
لب لو اتست التجرد لجمده
لنرلست أن تسكن الألاكسا

بوت في السحاب أو في غيره الأسد
كل السيلاد وساد حين تسعد
قد غيب العرب شمساً لأقام بها
كانت على جنبات الشرق تسعد
نمى الخام إلى الوادى وساكينه
برق تساميل منه السهل والخلد
باباسي الصرح لم يتفلىل بمجدح
عن البهاء ولم يضرلنه نفعه^{١١٢}

وهل تلبس منابها الرواسي
لتهوى ثم لضموها السفلاء
وتكسر في سراكيزها الممرال
وتسفلن في الزباب المصفاات
ونفخى اللبى في الضبابات ظهرا
وكاب لانسفر بها الحصاة
أبا الوطن الأسير بكسك مصر
كما بكت الأب الكهف البنات

وفي الوصف ترق الألفاظ وتترق - أو تتلق - بحسب طبيعة الموصوف - كما سبق أن رأينا في وصفه للليل أو مغاني تركيا - أو الأندلس - أو مصر - وفي الهجاء أو المداعبة تكاد ألفاظه تصور المهجو تصويراً كاريكاتورياً - بالغ الإيلاء في الهجاء - بالغ الفكاهة في المداعبة - وقد مر هجائه في «الزغاليل» ووشيد رضى وعراى وغيرهم - وتستطيع أن تجد في هجائه أيضاً المبادئ الكلاسيكية وفيها الفنية والموضوعية - ففى هجائه يفرق بين المهجو ذى الأصل الرفيع مثل رياض باشا حيث تحشم ألفاظه وترق :

- كبير السابقين من الكرام
بسرهمي أن أنساك باللام
- أنت السكبير على الله
لناربأ بسنك يساريس
السفل عشق في الورأ
رة بحد دولتكم ويساى
دعب السرجال للاحيا
- ولا احفام ولا انفساى
فسلدا الزمت تشبها
بالأصفرين فلا اعزلى

هكذا يرتفع شوق بإبداعه الفني في إطار الكلاسيكية . التي كانت المنهج المتأسس له : إمكانيات فنية . ورؤية موضوعية تحكم موقفه من مجتمعه .

٩٥

ومنذ ارتفع نجم شوق في سماء الحياة الأدبية المصرية . ولقت إليه الأنظار كان من الطبيعي أن ينجم إليه التقاد بأسلحتهم . وبمكنتنا أن نسلق نقاد شوقي في تيارين أساسيين : أولهما التيار اللغوي التقليدي . والثاني التيار الموضوعي الحديث . أو تيار التجديد .

بدأ التيار التقليدي بالمؤلفي واليازيبي وداود عمون حول مطلع القرن . فأثار حول شوق قضية ذات وجهين : التجديد وبجالة الألفاظ . ثم تحولت فيما بعد إلى جولة الألفاظ والموازنة بين شوق وحافظ على يد الشيخ عبد العزيز البشري الذي حمل لواء هذا التيار بعد فرائسه الأول .

لقد جاء شوق بألفاظه الناعمة الرقيقة التي تثير عصرها وبمجموعها لفرقة الخاص . بعد ضجيج ألفاظ البارودي التي تنتمي إلى عصر الفحول من عباسيين وأمويين وسامانيين .

وطبعي أن العصر الذي تدوى في أسماعه ألفاظ البارودي لن يرى في قصيدة شوق :

صعدوها بقولهم حسناء والخيول يسفرهن الفناء
سوى همس قد فقد الجلالة وقوة الأمر . وأين يقع هذا من جلجلة البارودي في :

ورق السمحة يسفها البحر
وصل بمجلك حبل من لم يقطع
هل من طبيب فناء الخرد أو راق
يلقى صليلاً أنصا حزن وإسراف
هنيئاً لربنا مساهم الجراح
وان طوحت لي - في هواها - الطوايح
ظن المظنون فبات غير موصوف
حوان بكلاً مستنير الفرسفد
ودعك من حاسبانه

وهو من النجاء عنت عباب
ولاصصام إلا الصلح المصطب !
توسطه والخيل باخيل لنقل
وبسب القبا في الخام لبر وتغرب^{١٧٨}

ووصفاته :

وفي نهرات يقطع الأرض ساربا
على غير ساق . وهو بالارض أصرف
له فوق أعتاق الرياح سباب
بحيرة : منها قصر ومسدق
إلا سار عن أرض فلت وهي جنة
وإن حل أصرى قسما منه زحرف

، النونية « صورة موسعة يبينها على زوايا متعددة من إيماءات الكلمة وظلالها :

١ - « البمع » ينظم مرأى عظماء العرب في الأندلس
٢ - « عيون القوافي » - بمعنى غورها - تكاد تحرك ثراهم طربا للشاعر الغريب وشعره المنجذب .
٣ - مصر الحبة « تنفض » على ما أصابه وإن كانت « عينا » من الجنة تنفض بالأكفور .

٤ - « والشوق إليها يحركه البر » فيكون المطر « دموعا » نجيب ذموم الشاعر وهكذا تتراوح الصورة في استفرقات طويلة ولكنها ترسو دائما عند « العين الباصرة » وهي عين دامة مشوقة إلى مصر :

لسل لراهم لئلا كالا نزلت صومعا نظمت منها مراثيا
كادت عيون قوافينا تحركه وكذا يرفلن في التريب البلاطيا
لكن مصر وإن أغضت على مئة عين من الخلد بالأكفور تسبقنا
كأم موسى على اسم الله تكلفنا وباسمه ذهبت في الميم نطقنا
ياسارى البقي يرمى من جوفنا بعد المندوب ويحيى عن ماقنا
لما نرقق في دمع السقاء دعا حاج الكفا فخطبنا الأرض باقنا

وهو في « السينة » يعتمد في تداعياته على تراكم طبقات الإيماءات . وليس على تعدد الزوايا كما فعل في النونية . ففي أبياته الثلاثة :

وطنى ثو شملت بالخلد عنه ناضحني إليه في الخلد نفسى
وهما بالفراد في سلسيل ضما « للسواد من عين شمس »
شهدت لم يعب عن جبريل شخصه ساعا ولم يغل حسى^{١٧٩}
نجد أن تعبير « السواد من عين شمس » هو الذي يكون الأساس الهجوى للصورة . وأن محاوله من ألفاظ تشكل روايد فرعية تساعد حركة التداعيات في تكوين الطبقات المختلفة . التي تراكب بهذا النسق :

« يفر القواد في سلسيل الجنة إلى سواد عين شمس » :

(أ) الأسودان : البحر والماء .
(ب) السواد : الأرض الزراعية ، كسواد العراق وبيواد الريف .
(ج) سواد العين عظمنا التي نهر بها .
(د) سواد عين شمس : هي المطرية ومزله لها .
(هـ) السواد : الشخص البعيد لا يبين ملامحه
(و) السواد : اللون الغصم للأبسى النسوة المحترفات في ذلك العهد .

لقد ترك الشاعر أمه في مزله بالمطرية - ريف عين شمس - وهي سيادة تركية وقور ، ترتدى السواد كمادة نساء الغلبة « وأمه هي العين التي كان يرى العالم بها » ومنذ غادرها خلت جفونه من العين التي تبصر . فهي محض جفون فقط ، فأمه « سواد » مزله . ومزله في المطرية « سواد عين شمس » . وكل ذلك هو سواد عين الشاعر التي خلفها في مصر . ورحل عنها بجفون خالية من الباصرة فعين لا ترى مصر هي عين عيما . ومع هذه الطبقات تمتلئ الصورة بهذا السواد الكثيف . ولكن : أي لون يراه المخترب سوى هذا السواد ؟

ويتعاطفوا ، ويودع أسهُمُ ، وأطعمهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وصفاً .

وفي هذا يختلف المنتج الجديد عن القديم كما يقول العقاد « على نوع الشعر وجوهه » ، ثم على أذاته وطبقته » (٨٧) . على أن العقاد يمد أن هذات ثورة الحساس الشبابية تلك ، وتراخت المدة ، على ثورة الشعب ، وعادت الأمور إلى اتقادها ، يعود إلى الاعتزات لشوق بعض ما كان ينكره عليه ، دون أن يتنكر لمبادئ العامة ، ولغهم الشعر لديه ، يقول في كتابة « شعراء مصر ويتاتهم في الجبل للماضي » (٨٨) :

« في أحمد شوقي أروع شعر الصنعة إلى ذروته العليا ، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تبين لغة من الملامح ولا لقسمة من القصائد ... »

« ومراس الشعر أربعين سنة خلق أن يبلغ بصاحبه الذروة العليا من صنعة لا تقلده بشيء غير التوفيق والتسقي ... »

« فالإنصاف أعذل الإنصاف في أمر شوقي أنه في طبيعته واحد من أبناء بيئته ، يعيش كما يعيشون ، وينظر إلى الدنيا كما ينظرون . وأنه حين يمتاز فلما يكون ذلك من عمل الصنعة أو العمل الذي ينال بالتدريب والرياسة »

ولقد أصاب العقاد كيد الحقيقة فيما قال .

إن القضايا التي أثارها العقاد التقليديون والمجددون يمكن أن تكون صحيحة في بعض وجوها ، إلا أنها تشكل أعراض الأزمة التي أوصل أحمد شوقي نصيبه الشعر التقليدي إليها . أما صلب الأزمة وجوهرها فهو أن شوقاً وإن وضع التراث القديم نصب عينيه وجعله مثله الأعلى ، إلا أنه كان يفعل ذلك بروح الشاعر الكلاسيكي وقيمه ، وهي روح لا تتسق والشعر العربي الغنائي اللذان بطبيعته .

قضية جزالة الألفاظ ، وما تفرقت التقليديون من تجديد أحمد شوقي فيها ، يحكمها مبدأ « الاعتدال والوضوح » (٨٩) نتيجة لكون الأدب الكلاسيكي أدباً يصدر عن العقل ويحكم المنطق ، ومصدر وهم التجديد هنا هو غربة مالمع به شوقي على أذان يسيطر عليها لبارودي ، بألفاظه المجلجلة ، وشوقي لم يكن مجدداً ، وإنما كان يمارس التقليد بتبج في غريب عن الروح السائدة في القصيدة العربية ففسره مجدداً . في الوقت الذي كان يضع التراث القديم موضع الاستيحاء ويستمد من جمالياته الأساسية في الصياغة . وكان هذا فارقاً أساسياً بينه وبين سائر التقليدين الآخرين لأن تقليديته كانت عكسوة فصولاً منهجية لا تحكم تقليدية غيره . وهذا ما مات من وأزناو بيته وبين حافظ إبراهيم أو غيره من أمعلام التيار التقليدي .

صحيح أن هناك فوارق أساسية أخرى كالانتماء الاجتماعي والتعليم وغير ذلك ، مما يعيد قضية الموازنة بين ابن الرومي وابن المعتز والتي حكم فيها ابن الرومي حكمه الصحيح المشهور . وهو أن ابن المعتز إنما يصف ما عمن بيته حين يصف القمر بأنه زورق من فضاء

يكون . حسبة للسلفوس .. وربما سبت منه ناز أو سطا منه مرهف

يسر على من الهواه وربما يخفض سجلاً في البحار فيعرف للأبيس بالى مسابولت خدمه شوشيرة حوجاه بالقاع تصف (٩٠)

أخذ هؤلاء التقاد على شوقي أنه مجد (٩١) . وأن تجديده يقضي على روح الجزالة في الشعر العربي . « وألتي في روع شوقي أنه يجدد أيضاً . بمصرحه . ويشمره القتالي » وذكر في مقدمته للشوقيات أنه لا يبتنى له أن يهجم بالتجديد فجاعة . ودون روية وتأن (٩٢) . حتى تيد هذا الوهم بعد حين .

وآثرت قضية الجزالة مرة أخرى في موازنة الشيخ البشري بين شوقي (٩٣) وحافظ . وكان حافظ يرى أنه ورث البارودي — رب السيف والقلم — (٩٤) في صفته جميعاً . ورأى غيره فيه ذلك . فوزناو بين اللفاظ الطناتة . وألفاظ شوقي . وسما ذلك جزالة وادعوا أن حافظا يتفوق على شوقي بها .

وجاء التيار الثاني . المجددون . فيأوا في نشر مفهومهم للشعر الحديث دون أن يصطدموا بشوق بأدى ذى يله . ففي عام ١٩٠٩ (٩٥) أخرج عبد الرحمن شكرى الجزء الأول من ديوانه . وقدم له مقدمة يوضح منها هذا الاتجاه الجديد . وفي عام ١٩١٣ قدم العقاد الجزء الثاني من ديوان شكرى . وضع فيها الأساس التقى الجديد لروى الشعر . كما يراه رواد هذا التيار . فهو تعبير عن النفس . وعن حياة الأمة للمادية والاجتماعية . إلا أن هؤلاء الرواد المجددين لم يلبوا أن أنشروا أظفارهم في شوقي على أثر ثورة الشعب عام ١٩١٩ . فأصدروا في يناير وفبراير الجزء من اللذين صدرنا من كتاب « الديوان » ثم أعادوا طبعها بعد شهرين فقط لتصادمها . وفيه يقدمون وجهة نظر متكاملة حول شعر شوقي بشكل خاص . والشعر التقليدي بشكل عام . ثم يقدمون رؤيتهم لما يجب أن يكون عليه الشعر الحقيقي . وقد أثاروا حول شوقي قضايا نقدية منهجية تمس روح الشعر . وفوره الاجتماعي .

لقد عابوا على أحمد شوقي : انعدام الشخصية . وانعدام الوحدة العضوية . والوزن بالأعراض دون الجوهر والاختصار في الظاهر الجامد . ولقد عثوا بسوق ملاءم لهم شائهم ومشاءهم هم تلمر وجه الحياة بعد ثورة الشعب المنصرة . وقد استخذى لهم شوقي بقدر ما استخذت الطبقة التي عاشت برحاً صوته أمام الطبقات النائرة . وهم في هجومهم عليه يقدمون نظرتهم الجديدة لما يجب أن يكون عليه الشعر (٩٦) :

« أعلم أبا الشاعر العظيم أن الشاعر من شعر مجرهر الأشياء . لامن بعددها ويصحي أشكائها وألوانها . وليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء . ماذا يفيه . وإنما مزيته أن يقول لك ماهو . ويكشف لك عن لبايه وصلة الحياة به . وليس من الناس من القصيد أن يتساقوا في أشواط البصر والسمع . وإنما مهمهم أن

المبادئ الرومانسية^(٩٠) كذوبية وبخاصة فيما نادوا به من صدق التجربة . وإبراز الشخصية والوحدة العضوية . وتبذل الأعراض التقليدية .

لقد عاينوا على شوق ماعابته الرومانسية على الكلاسيكية مثل انتماء الشخصية . والضميمة . ولكنهم أثاروا نقدياً آخرى لم تكن نتيجة اتجاه شوقي الكلاسيكي . وإنما هي ميراث من موارث الشعر العربي منذ نشأته المبكرة مثل الانتماء إلى الوحدة العضوية والأغراض التقليدية .

أما قضية انتماء الشخصية فهي من تطويعات شوقي التي تأباهها طبيعة الشعر العربي ذاته . ولكنها من الآثار الكلاسيكية الفاصلة التي اجتلبها شوقي . أو قل اجتلبها الانتماء الاجتماعي لشوقي . فتحت ظل سلطان الجمع الأستقراطي وقيمة الإقطاعية تسمى^(٩١) ذاتية الحاشية والاتباع .

وإذا كانت الكلاسيكية الأوربية لم تعان أزمة من ذلك لأنها أهملت الشعر الغنائي . واهتمت بالشعر المسرحي . فإن تعبير الفن العربي ينحصر في القصيدة الغنائية التي هي في المقام الأول ذاتية بطبيعتها .

وهكذا تصدع الركن الأساسي في القصيدة التقليدية لدى شوقي . وكان هذا اضطراب عاوجه إليه من انتقاد . لقد كانت دعوة العقاد هنا صحيحة تماماً . من حيث نظرها إلى طبيعة الشعر العربي الغنائية . ومن حيث تساقها أيضاً مع منهجه الرومانسي الذي يعبر تعبيراً طبيعياً عن انتقائه الاجتماعي والسياسي لقوى الثورة الشعبية .

وكذلك كانت قضية الضميمة عاها العقاد على شوقي . متنبهاً للموقف النقدي القديم الذي يمل من شأن الطبع . وبسقط الضميمة . إلا أن منج شوقي الكلاسيكي لا يمتريها عينا . فالعناية بالصياغة وتعبير الأسلوب من القيم المرمية في الكلاسيكية^(٩٢)

وفي واقع الأمر لم تبلغ الضميمة أن تكون عينا في شعر شوقي . بل لعلها كانت بديلاً عن الحب الأساسي . وهو انتماء الشخصية . ويكفي أن توازن قصيدته في نجاة سعد زغلول وهو يكرهه :

لما وتغافل ريسنا وفي السيفالسر ركسنا
ولما يقر :

وقد الأرض فبر صفايسره لطيف السماء زرحانها
ونفسي الكندية من لفنة نهدت النسيب لوانها
لما سعد جرحك ساء الرجال لا جرحت فيك أوطانها
وتفكك الصنمية بالراحين وتوقف جسيمة إحصانها
وربعت كما رعت الأرض فيك لوانى السماء وأحضانها^(٩٣)

بما قاله حافظ في المناسبة ذاتها وهو يجب سعدا :

الفص يدعوك يازفول أن يظل على يديك النيل
إن القلى انس الأيام لقطه قد كان يجرى لنا جميل
أجرت سعد قبل أن يجرى؟ خطب على أنبه مصر جليل
السر يطلع أن يصيد بأرضنا سره كيف يصيده زفول

تنقله حمولة من عبر . إلا أن الموازنة بين شوقي وغيره من الشعراء التقليديين تحمل بعداً آخر جديداً . وهو أنه شاعر بلاط إقطاعي . يعي وضعه في هامش طبقة ويمير عن قبحها بالنهج الصحيح الذى يحمل رؤيتها الاجتماعية والفنية وهو المنهج الكلاسيكي . بينما يتبنى الشعراء الآخرون التعبير التراثي دون وعي بتخلفه . في مواصفاته القديمة - من التعبير الصحيح . لا عن انتائم الاجتماعي - فحسب . بل عن الروح الجديدة للعصر الحديث الذى يغتلب فيه البناء الاجتماعي اختلافاً جذرياً عن بناء المجتمع الذى قبلت فيه القصيدة التقليدية . وعاشت تعبر عن روحه .

لقد صرَّ أحمد شوقي القصيدة التقليدية لتعبر عن انتماء اجتماعي محدد . تطويعاً ثقيل القيم الكلاسيكية . وإن أبته روح القضية التراثية . بينما معنى الشعراء الآخرين يضيرون على الوتر القديم الذى يرمى قلة من النقاد دوى الثقافة التقليدية . ولكنه لم يرد صالحاً للأذن التي تسمعهم من الذين يتطلعون إلى فن جديد يعبر عنهم . ويتميز آخر . كان شوقي يعي دوره . ويتوجه إلى جمهوره المحدد . فبرضى ذلك الجمهور . بينما كان الشعراء الآخرون في واد وجاهلهم بمطالبها في واد آخر . فظفوا بلا جاهلهم . وظلت جاهلهم بلا شعراء . وهذا الوعى الاجتماعي من الفوارق الأساسية بين شوقي وغيره من الشعراء . وهو الذى جعله يتبنى منهجاً فنياً صالحاً لانتقاله الاجتماعي . بينما معنى الآخرون دون أن يتبينوا مناهج فنية تعبر عن جاهلهم . فانفصلوا عنها . وأدرك هذا الواقع النقاد المجددون الشبان . وهذا ماجمل هذه الجاهلهم تخاطف كتابهم النقدي فور طبعه - كما يروى العقاد في الديوان^(٩٤) .

أما النقاد المجددون فقد كانوا يعيشون انتماء اجتماعياً صحيحاً . فكانت دعوتهم للتجديد إرهاباً من إرهابات التغيير التى أعلته ثورة ١٩١٩ . ثم كان صدامهم لشوقي تعبيراً فنياً عن الصدام الاجتماعي الذى أنجزته الثورة بالفعل .

كانوا يتنمون إلى القوى الاجتماعية التى تعادى من ينطق باسمهم شوقي . وكانت هذه القوى في مرحلة التضخيم للثورة . في الفترة التي ظهر فيها ديوان شكرى مجزأه للذين تحمل مقدمتاهما : الدعوة إلى مفهوم جديد للشعر . وأداء جديد بالشعر تعبيراً عن هذه القوى المستكنة

وعندما انفجرت الثورة . تفجر الصراع بين أبنائها الساعين إلى تعبير جديد عن حياة جديدة . وبين شوقي المدافع عن القديم في الحادة . وفي الفن . كانت هذه الثورة في بعض جاداتها امتداداً للثورة العربية . بل كان قائدها نفسه هو أحد «بقياء» العربيين . سعد زغلول الذى طالما هجاه شوقي . وكان المجددون الشبان . يستغلون بظله . فكان أباهم الروحي وزعيمهم . فكانوا يتنمون إذن إلى معسكر الفقراء من أبناء الطبقة المتوسطة . والقوى الشعبية الأخرى .

وإذا كانت الثورة الديوقراطية في فرنسا قد قدم لها مفكروها الرومانسيون وعاشوا انتصارها . فإن العقاد ورفيقه قد أرهصوا بالثورة المصرية منذ ١٩٠٩ . ثم عاشوا انتصارها بعد ١٩١٩ . لذلك فإن من الطبيعي أن تلقى دعوتهم للأدب الجديد مع كثير من

لنرى كيف يمكن أن تتفق الصنعة الدقيقة على الطبع الذى يقتدر إلى الكثير من أدوات الفن ووسائله .

• • •

أما ما وجه لأحمد شوقي من طعن لاختصار شعره الوحدة العضوية . وأما دعوة الوحدة العضوية ذاتها - وهي دعوة رومانسية أوروبية في أساسها - فهي أشبه في خروجها على روح الشعر العربى وطبيعته . بما أتاه شوقي من تطويع الشعر العربى الفناك الحياذىء الفنية الكلاسيكية التى وضعت أساساً للشعر المسرحى .

والدليل على ذلك أن أصحاب الديوان أنفسهم . ومن قبلهم خليل مطران . لم يستطعوا النجاح في تطبيقها على شعرهم ذاته إلا في حدود القصيدة القصصية غالباً . وهو استثناء يؤكد القاعدة فالشعر العربى منذ أصل نشأته يأتي على هذا القيد - فهو شعر له مواصفاته الخاصة . ومن أهمها أن وسيلة تلقيه : الإشهاد للسياح . لا الكتابة للقراءة . والوحدة العضوية في حال مثل هذه سوف تكون

الهوامش :

- (١) لطيفة عبد سالم : «الفرق الاجتماعية في الثورة العربية» الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨١ . ص . ١١٧ - ١٢١
- ومن هذه القوانين ما صدر في الأوامر : ١٨٣٧ . ١٨٤٢ . ١٨٤٧ . ١٨٥٤ . ١٨٥٥ . ١٨٥٨ . وهي تنظم ملكية الأرض وحقوق التصرف فيها بآلية أو التنازل أو الهبات .
- (٢) عبد العظيم رمضان . «صراع الطبقات في مصر : من ١٨٣٧ إلى ١٩٥٢» المؤسسة المصرية للدراسات والنشر . بيروت ط ١ : ١٩٧٨ . ص . ١٩ . ص . ٨٥ - ٩٥ .
- (٣) ديفيد س . لانكز . ترجمة عبد العظيم أنيس . «بنوك والشرائح» . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٦ . ص . ٧١ - ٧٤ وراجع كذلك :
- عبد العظيم رمضان . السابق . ص . ٦١ - ٦٢
- (٤) لطيفة سالم . السابق . ص . ١٢٤ - ١٢٦ .
- (٥) محمد فريد : «الفرق المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٨ . ص ١٤٠ وقد اعتمد محمد فريد بنفسه على خطابه من رجال السلطان إلى هراق بيد المعلى .
- (٦) لطيفة سالم . ص . ٢٥٠ - ٢٥٤ . ٤٥٠ .
- (٧) عبد العظيم رمضان . ص . ٢٦١ - ٢٦٢ .
- (٨) يورى محمد فريد - في المصدر السابق . ص : ١٤٦ - ١٥٧ - أن أحمد لطفي السيد باشا قد مر له أكثر من مرة أنه يترأس بفسرونيقا . الاحتلال . والاضمحلال . عن تركيا
- (٩) عيسى ص : ١١٩ .
- (١٠) شوقي نصيب : «موتى شاعر العصر الحديث» دار المعارف ط ٢ ص : ١٠ - ١١ . و : أحمد محفوظ : «حياة شوقي» مطبعة مصر . ص . ٧ - ٥ .
- راجع أيضاً : مقدمة شوقي للشوقيات . وقد أعيد شرحها في عدد مجلة الهلال . يوليو ١٩٦٨ . وهو خاص من شوقي .
- (١١) فؤاد كرم : «المنظومات والوزارات المصرية» ط ٢ . دار الكتب ج ١ ص : ٥٠ - ٧٥ .
- (١٢) محمد يسير : «الوثائق الكاملة» . الهيئة العامة للتأليف والنشر . ٩٧١ - ١٠ ص : ٨٨٧ .
- (١٣) فؤاد كرم : السابق . ص : ٨٠ - ٩١ .
- (١٤) طاهر العباسي : «نبذة نبذة العربية» . كتاب الهلال مارس ١٩٥٧ . وهو مختار من كتاب جبري زيدان : «مشاهير الشرق» ومعنى العبارة حسب نصير

عينا على السامع ، قبل أن تكون عينا على الشاعر . ولقد تنبه إلى ذلك نقادنا القدماء فأجابوا اتصال بيتين في المعنى والصياغة . فما لنا بقصيدة كاملة .

وكذلك الحال بالنسبة للأغراض التقليدية . فهي عيب لا يوجه إلى شوقي خاصة . وإنما هو شائع في الشعر التقليدي كله . لم ينبج منه حتى أصحاب الديوان أنفسهم .

لقد وصل الشعر التقليدي مع شوقي إلى قمة التطور التي يستطيع بلوغها . وكانت عبقرية شوقي غير ختام لهذا الشكل التراتي . الذي تحطه العصر بتطور أساقه الاجتماعية . وتنازع إيقاع الأحداث فيه .

وإذا كنا نقول مع شوقي ضيف^(٩٥) إن شوقيا قد أوصد باب القصيدة التقليدية بكتلتا يديه . فقد كان من الخير أن يظل الباب موصدا على هذه النهاية الباهرة . بدلا مما تطلعا به الصحف السيارة في أيامنا هذه من مخازج رديئة . فصعرا له أشكاله الفنية التي لا يصلح غيرها للتعبير الفني عن قضاياها .

أحمد هراق : «أدب الفلاحون المملوكون بالمقاييس» ص : ٣٦ .

(١٥) عز الدين إسحاقى : «الأدب والفن» دار الفكر العربى القاهرة ط ١٩٦٨ ص : ٥١ .

(١٦) عبد الحلال الحامص عن شوقي . ص : ٢٦ . ومقدمة شوقي المنشورة فيه ص . ١٦ - ١٨ .

(١٧) محمد صبرى السريوى : «الشوقيات المجلد» . دار المسيرة . بيروت ١٩٧٩ ص ١٠ . وأحمد محفوظ السابق ص : ١٣ . د . شوقي ضيف : السابق ص : ١٤

(١٨) السابق ص : ٨٧ .

(١٩) زوجة الخديوى من ابنة حسين باشا شامى . وهو رجل لربى أراه فسحا . حل حد قول أحمد محفوظ في كتابه حياة شوقي ص : ١٦ - ٢٢ .

(٢٠) أحمد محفوظ : السابق ص : ٧٤ .

وراجع : مصطفى كامل : «أوراق مصطفى كامل : المراسلات» الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ . ص : ٦٢ . وكان الاسم الزمرى للخديوى في المراسلات المتبادلة بين محمد فريد مصطفى كامل هو «الشيخ» . راجع الخطايب ص ٧٠ .

١٠٩ - ١١١ .

ويجوز فريد أنه كانت هناك مراسلات سرية بين مصطفى والخنابى . لم يعلم هو نفسه بها . وقد استطاع شوقي الحصول عليها لمصلحة الخنابى . بعد وفاة مصطفى . عن طريق شقيقه على فهمى كامل . ولم يطلع فريد عليها . راجع مذكراته ص ٦٦ .

(٢١) كتابه السابق ص : ١٧ . راجع أيضا طه حسين . حافظ وشوقي الخاضع ١٩٦٦ ص : ٢١٥ - ٢١٨ .

(٢٢) صبرى السريوى : السابق ٢٥٥ . ونشرتها الزاوي ط ٢٩ / ٩ / ١٩١١ .

(٢٣) نفسه ص . ٢٥٧ . وما بعدها .

(٢٤) نفسه ٢٦٢ .

(٢٥) نفسه ٢٦٧ .

ودى ويت كالد من الميور استخدم الثيران في كسر حصار غزيرة الأعداء حوله .

(٢٦) نفسه ٢٨١ .

(٢٧) نفسه . الموضع نفسه . وفى في عدد الهلال ص : ٣٣ زيادة أبيات .

(٢٨) أحمد شوقي : الشوقيات . المطبعة التجارية . القاهرة ١٩٧٠ / ١٦١ - ٢١٠ .

(٢٩) السريوى ١٧٥ .

(٣٠) الشوقيات ١٥٣ / ٩ .

(٣١) السريوى ٢ / ٢٠١ وتاريخها ٦ / ١٩٢٦ .

(٣٢) نقل من الشوقيات المجلد جبريكا . من ٥٥ إلى ٩٧ . وتواريخها مقاربة . ما بين مارس ١٩٠٧ . ومايو ١٩٠٨ .

(٣٣) السريوى ١ / ٥١ . ونشرا في صحيفة «الإقدام» بتاريخ ٢٢ / ٦ / ١٩٠٨ .

- (٥٩) نصح ٤٢ - ٤٣ .
 (٦٠) نصح ٢٥٥ - ٢٥٦ .
 (٦١) شعراء مصر وبنائهم في الجبل الناصي . كتاب الهلال يناير ١٩٧٢ ص . من . ١٤٧ - ١٤٥ .
 (٦٢) التوقيعات ٢٩ / ١ .
 (٦٣) نصح ٩٩ . وما بعدها
 (٦٤) ٤٢ / ٣ .
 (٦٥) ٢٠٨ / ١ وما بعدها
 (٦٦) ٢٠١ .
 (٦٧) ١٥٤ / ٢ .
 (٦٨) ٥٥ - ٥٣ / ١ .
 (٦٩) ١٦٦ / ١ .
 (٧٠) ٦٦ / ١ .
 (٧١) ٦٦ - ٦٥ / ٢ .
 (٧٢) ١٠٨ - ١٠٤ / ٢ .
 (٧٣) ١٥٠ / ١ .
 (٧٤) ٤٢ - ٦٢ / ٣ .
 (٧٥) السريون ٢ ، ٦٣ ، ٧٧ .
 (٧٦) التوقيعات ٤ / ٢ .
 (٧٧) ديوان البازدي . دار المعارف ١٩٧١ ص ٢٤٩ - ٣٢٩ .
 (٧٨) نصح ١٩٩ - ٩١ .
 (٧٩) نصح ٢٩٠ / ٢ .
 (٨٠) شوق صيف ٩٨ .
 (٨١) اللقطة المنشورة في عجلة الهلال و السريون ١ - ٢٠٠ - ٢١ .
 (٨٢) أحمد محفوظ ٩٨ ، ١٥١ .
 (٨٣) شعراء مصر وبنائهم ص ١٣ ، ٢٠ .
 (٨٤) شوق صيف ١٠٢ - ١٠٣ .
 (٨٥) المقادير : الديوان . دار نخبه القاهرة ط ٣ ص ٢٠ .
 (٨٦) نصح ص ١٢٩ .
 (٨٧) شعراء مصر وبنائهم ص ١٢٠ - ١٢٦ - ١٣٤ .
 (٨٨) محمد مندور في الأدب والتفكير ص ١٢٠ .
 (٨٩) ص ١١٥ .
 (٩٠) عيسى خليل الأدب المقارن ص . من ٣٨٠ - ٣٨٤ - ٤١١ - ٤١٢ .
 (٩١) نصح ٣٧٩ و مندور في الأدب والتفكير ١٢٣ .
 (٩٢) مندور . نصح ١٢٠ .
 (٩٣) التوقيعات ١ ٢٦٢ .
 (٩٤) ديوان حافظ إبراهيم د . حودة بيروت ١١٠ و . مع للمعري من المؤلفات
 من محفوظ شوق على حين سابق مواضع متفرقة
 (٩٥) شوق صيف ص ٧ .

- وارتباط حافظ بالأستاذ الإمام معروف ومشهور كذلك عبارة الإمام للشيخ
 مرموقة
 (٩٤) نشرت في صحيفة «الصاعقة» بتاريخ ١١ / ٧ / ١٨٩٧ واشتركت فيها وشعها
 مصطفى لطفى المفلوطي . واليد توقيع الكبرى . وسجن المفلوطي بسببها .
 راجع السريون ص ١٤٤ - ١٤٥ .
 (٩٥) محمد فريد - ٥٧ . وانظر رأيه في شوق ص ١٣٧ .
 (٩٦) السريون ص . من ٩٨ - ٩٩ والمطالع لأحمد ركني باشا
 (٩٧) نصح ١٠٣ .
 (٩٨) ١٩٨ / ١ - ٢٠١ - ٢٠٢ .
 (٩٩) التوقيعات ص . من ١٧٣ - ١٧٤ .
 (١٠٠) محمد فريد ص . من ٥٥ - ٦٥ وكذلك مصطفى كامل ص . من ١٣٨ - ١٣٩
 (١٠١) التوقيعات ٣ ص . من ١٥٨ - ١٥٩ . وكان العلم المصري أسمر اللون آنذاك
 (١٠٢) نصح الطبعة القديمة ٢ / ٢١٤ وما بعدها
 (١٠٣) محمد فريد ص . من ١٦٥ - ٢٠٥ - ٣١٣ . ومواضع أخر . وقد وصلت الحصة
 فعلا إلى سبناه . وحاولت اختيار النسخة لفة ٢ - ٣ فبراير ١٩١٥ ولكنها فشلت
 ووجدوا حصة أخرى في إبريل ١٩١٦ ولكنها فشلت كذلك
 (١٠٤) طه حسين السبيل ص . ٢٢ . رد شوق صيف ص . من ١٥٣ - ١٥٤
 (١٠٥) عن سياسة عباس حلمي الثانية . راجع محمد فريد ص ٣٠٨ أما نصح شوق
 لمشرع حين فراجع لشوقيات ١ ١٠٥ ولدحه ٢ / ٨٥ وفي ٤٢
 ١٥٠٠٣ وما بعدها
 (١٠٦) أحمد محفوظ ص . من ٧٠ - ٧١ .
 (١٠٧) السريون ٢ ، ١٩٩ .
 (١٠٨) نصح ٢١٧ / ٢ .
 (١٠٩) نصح ص من ٢٣٠ - ٢٣١ .
 (١١٠) التوقيعات ٤ ، ٧١ . وفي من شعر عام ١٩٣٠
 (١١١) نصح ١٥٨ / ٢ .
 (١١٢) نصح ٤ ١٠ وما بعدها . وكذا عام ١٩٣١
 (١١٣) محمد عيسى خليل
 - لمحق إلى لعد أدب - المخطوط المصرية ص ١٩٦٢ ص ٧٢٤ . و
 - لأدب المقارن - المخطوط المصرية ص ٣٧٨
 (١١٤) محمد مندور
 - أدب ومدحه - دار النهضة مصر ص . من ٤٤ - ٤٥ . وفي الأدب
 والمدح د . نصح مصر ص من ١٢٠ - ١٢١ .
 و غير ذلك بتماثيل حسن ص من ٥١ - ٥٢
 (١١٥) محمد خليل حسن ص ٢٨
 (١١٦) شوق ٤ ٢٠٦ - ٢٠٧ .
 (١١٧) نصح خلاص ص ٣٣
 (١١٨) سريون ١ ٢٠ - ٢١ .

شعرية الشوقيات

رأى في

مقولة "البدائل"

في الخطاب النقدي العربي

حمادى صمود

الجميع بين «حافظ» و«شوق» في مهرجان يحرك في النفس الرغبة ويملؤها رهبة . فالحليل الذي أنا منه عليه للشاعرين دين ، وأى دين ! ومناسبة كهذه تدعوه لتأدية بعضه عجزاً عن تأديته كله . فنمنا ، من الابدائي يالها إلى الجامعة شابها ، غابت عن محبته صورتنا الرجلين : «حافظ» بطروشه «الجيدى» (كما نسميه بنونس) مهتم الوجه في أنفة واستعلاء ، أبيض الثياب ، مهلج القميص شيئا ما كأنه زعيم نقابي ، و«شوق» مفكراً غارقاً في التفكير ، حاملاً رأسه ، من قفل ، بالوسطى والسبابة والإبهام (إن لم نحن الذاكرة) ، وكنت كثيراً ما أتعاط بينه وبين الفيلسوف الفرنسي «د. برجسون» لهير سبب واضح .

الطاغية عليها كانت تحركنا وتحرك معلماً ، فكنا بين الدرس والدرس نردد كاللزمة بصوت مرتفع مقطع على نحو ما : هكذا «ليكادو» قد علمنا أن نرى الأوطان أما وأبا أو

القمري صبحوها فدعاهما سادعاهما

هذا مثار الرغبة في الحديث عن الرجلين ، فأما الرغبة ... فنذ تقدمت بنا السن وعلمونا أن ننفذ إلى الشعر من مقاييس وقوانين وضوابط تميز جيده عن رديئه ، ونحلل الشراء في مراتب حسب تقدمهم فيه أو تأخرهم عنه ، نندأ أصبح الشعر ثقافة عرفنا أن حافظ وشوق أكبر شعراء العربية في الثلث الأول من هذا القرن إطلاقاً ، وعرفنا أن للشعر إمارة نصبروا «شوق» أميراً عليها ، ولولا الهلك بـ «التوحيد» والحلوف من المنازعة في السلطان لأشركوا حافظ السلطة . كما عرفنا أن شعراً إحياء للسن وشد الحاضر إلى الماضي ،

والحق أن «حافظ» كان أقرب إلينا في سنى التعلم الأولى ، فكتاب القراءة كان حافلاً بقصائد من الشاعرين ، أستحضر منها لشوق بعض الأراجيزك : «الهمال» التي يقول في مطلعها :

ايا السحال أفسنوا الـ حمر ككـ واكسبابـ

وهالجنة «التي مطلعها :

لي جـلـة كـسـرأت لي أثنى على من . أم

كذلك قرأنا «الجمادى والصيد» ولم نحفل ، إذ ذاك ، إلا بقصيدة «الجنة» لأسباب واضحة .

أما لحافظ فاستحضر قصيدتين : «اللغة العربية تنمى حطها بين أهلها» و«فناء اليابان» ،

ولم ننفع من عرض القصيدتين شيئا كثيراً ، ولكن اللهجة

بعض الآثار التي حوكت بمقررات نقدية . علفت بها مضاعفات السياق التاريخي والسياسي . لإعادة تقييمها . بعد أن توفر لهم البعد الكافي

ولنا في تاريخنا مثال صريح من الدلالة على إمكانية الزجاجة بين الفن الراقى والغاية والحسية ، فمحاصرة « السج » باعتباره طريقة في إجراء اللغة علفت بها ، في وقت ما ، وظائف لا يفرها الدين ، هذه المحاصرة تمنع من جملة ما تمنع الخوف من استمرار الشعائرية الوثنية عن طريق هذا الفن اللغوي .

وإنما اصطدنا إلى هذا لتؤكد أن الإقرار بإمارة ، « شوق » للشعر ، أو على الأصح نوع من الشعر ، لا يعني تبني مواقف الفكرية والاجتماعية والسياسية ، وليس ضروريا أن نفهم منه أننا نتسجم تمام الاستجماع مع خطه الشعري . فإن « أكدنا أن شوق » شاعر كبير ، فلا بد أن نؤكد أيضا أنه شاعر لا يبنى شعره على « رؤية » متكاملة . والرؤية عنصر مهم في تعريف الشعر . ونحن نستعمل المفهوم وفي ذهننا كل الاحتمالات المعرفية والمنهجية التي أحاطت به في النقد الغربي في السنوات القليلة الماضية ، وهي احترازا انتهت إلى نفس فعاليتها في تمييز الخطاب الأدبي عن الخطابات الأخرى . ونعني بالرؤية ، أساسا ، علاقة المثقفي بموضوعه وبالعلم الذي ينتج معالته بالمدلة المتوفرة لديه ، وهي في هذه الحالة اللغة . أي أن نستطيع ، من الجني اللغوية القائمة على نصوصه أمثالا للموجودات - وضعها أو وهما - أن نرصد الترواة العميقة التي ترد إليها عتف المنجزات النصية ، باعتبارها الوالدة التي احتضنتها ، أو البؤرة التي أُنشئت بها . فالغاية الوقوف على اطل المضمين للظنين . « المورفولوجي » و « الأطولوجي » . . .

وكل أثر فني أصيل يوفر لقارئه إمكانية القراءة الألفية « الخطية » ، المؤسسة على علاقات التوزيع المجاورة . وإمكانية القراءة العمودية تشق الأثر شقا رأسيا ، تتجاوز تشته الظاهر وامتناده المساسي ، وترده بالحد والتأويل والحفر إلى نقطة البدء . هوسا قاهرا أو شوقا تائها أو أملا لائها . فأتت إن كنت إزاء تجربة شعرية فذة استطعت متى تسلمت منهجيا أن تردها كلها أو جلها إلى صورة أو معنى أو رسم . قصائد كقصائد « بولدر » « القطط » والحيلة « والكوس » ، على مايتها من تباعد ظاهري . تتسجم . في نسجها الباطن . في نطاق المقابلة الألف التي تستغرق كل ديوانه « أزهار الشعر » وهي مقابلة « الألوورد » و « الهاوية » . ومدخل هذه المقابلة ومعتنجا معنى « الترو » في ديوانه .

نستبعد أن يوفر شعر شوق هذه الإمكانية لأسباب . منها غزارة الكم وتفاوت الكيف وتوقع المجازي والأغراض . بل والأجاس الأدبية . فليس بإمكان الباحث الفرد « مها كان المنهج فذا ، أن يحيط بما يزيد عن ستة عشر ألف بيت من الشعر على المنهج الذي أسلفنا .

اتقاء الأثبات والكفر . فاستلها أبرز ما في موروثنا الشعري .. وصاغها على قدر مشاغل الوقت . فقامتها جميع قرون ومرمرض فنون .

هذا بعض عذري له « حافظ » إذ سكت عنه . فلقد شاعت نزوات البرامج أن أعاشر . أيام كنا نعد مناظرة « التبريز » ، شعر « شوق » بعض المعاصرة ، ثم عشت ، بعد ذلك ، مغامرة صديق « محمد الهادي الطرابلسي » عندما رحل في الشوقيات ، سنوات عديدة يتنق خصائص أسلوب الرجل في حيائها .

كما أعتدل « شوق » فالحديث عنه مكنخل إلى بعض الخواطر في مسألة « الشعرية » وإعادة النظر في مقولة « النقص » التي يبنى عليها الخطاب النقدي منذ ما يزيد عن ثلاثين سنة .

لا جدال في أن شوق مساهمة من أهم المساهمات الشعرية العربية في هذا القرن . ولا نبالغ إن قلنا إن حركات التجاوز التي نجحت بشعرها في حياة الرجل . وارتسمت معلما خمس عشرة سنة بعد موته . واشتدت بداية من الستينيات . هذه الحركات لم تستطع ، في ما نقدر ، تحويل الذائقة العربية عن شعره . بل لعلها ساهمت أحيانا في تثبيتها وتزويها .

والناظر في الخطاب النقدي المنصب على الرجل وشعره يلاحظ تسليا واضحا يتفوقه الشعري وقدرته المعجية على صياغة القول صياغة تحقق الفعل الشعري في متقبلها ، ولا تخرج بعض قطاعات هذا الخطاب المنسمة بالعتف والتوتر عن هذا التسليم . فلا تغيب عن المعارف بتاريخ مصر السياسي في الثلث الأول من هذا القرن الدوافع الحقيقية التي كانت تحرك العقاد ومن ورائه البديوان إلى النيل من شوق بالنيل من شعره . وحتى إن تعاطنا عن هذه الحيايا وأقرنا بأن الصراع كان بين مفهومين للشعر فقيه دليل على سلطان « شوق » وشعور الجباة بأن تسرب طريقتهم في قول الشعر مشروط بتكسیر هذا « الصم » أو زحزحته على الأكل .

كذلك لم يستطع الثيرون من نقاد الجيل السابق بمن علبت على خطايمهم النقدي نوازعهم الأيديولوجية وانتماءاتهم السياسية فبن منزلة في الشعر . وإن فضلو عليه « حافظ » . وأخذوا عليه موالاة للقصر . وتأخروا في التعبير عن مهام الأمور وملماتها .

وإقرارنا بمزله من اقتناعنا بأن النقد الأدبي بمختلف اتجاهاته تجاوز ، الآن ، بشكل حاسم ، المقولات النقدية التي رابحت في بعض الأساط ، حيث كان الإبداع يحاكم يسلك مبدعه وعقيده . لا بقوانين بنائه وصيروره . فالنطق بالأهداف النبيلة والدفاع عن « طموحات الشعوب الممنوعة » لا يولد بالضرورة لنا ، غالبا ، كما أن الرغبة عن اعتناق هومر الطبقات الكادحة - لا يمنع من النجاح الفني . وليس من باب الصلدة أن يعود النقاد اليوم إلى

واعتقادنا أننا حق إن وفرنا ما يكفي من الجهد . وأمثا استقامة المنهج ، لم تنف على مرادنا . والسبب ، في رأينا ، أن شوق شاعر كبير ولكن على نحو ما ، أو حسب تصور للشعر ما .

فأين تكن «شعرية الشوقيات» ؟

• • •

تجديد «الشعرية» ، متى خرجنا به عن المقررات النظرية العامة اضبطها بالخطاب الشعري متروعا عن الإجازات الفردية ، أمر «صير» في ذاته ، يكاد لا يوجد في عاداتنا النقدية . فلأن أهم النقاد العرب ، منذ فترة مبكرة ، تحت ضبط العامل الديني المتأدلي ، بالأساس ، بتحديد «إنشائية» الكلام من وجهة عامة لا تختص «شعرية» الشعر ، من جهة ما هو طريقة مخصصة في إجراء المباني على الملائق ، لئن اهتموا بكل ذلك فإنهم لم يولوا أسلوب الشاعر الفرد عناية كافية . والسبب ، على ما نرى ، أسباب من أهمها البناء القدي عندنا ، في مستوى الأصل المعرفي العميق ، على الوفاق لا على الخلاف .

فللمهم تقدير مبدئي انسجام التجربة الفردية مع الأصول المقررة لا مدى خروجها عنها وإثباتها لها ، فالشاعر ليس شاعرا من جهة ما يضيف وإنما هو شاعر من جهة ما يأخذ ويحتذى ، والمطلوب منه ليس الإبداع وتكسير طرق اللغة ، ودفعها إلى استكشاف متاهات الوهم والخيال ، وإنما التسج على منوال القدماء ، وإن شاء إبداعا وإبداعا فليلزم بما وضعوا ، أمّا أن يضع وضعنا على غير مثال فمضطر .

ولا يمتنا في هذا المقام أن نعدد النتائج السلبية التي رخصت عن هذا الفهم . ولكن يمتنا أن نلفت النظر إلى نتيجة كان لها بعيد الأثر في تأخر خطابتنا النقدي ويقاله مستمدا على الحسد والتضخيم والتغريب : نفي بذلك غياب الممارسة الأسلوبية للأثر التي تسمح بتحديد نصيب الموروث وتنصيب المبدع في العمل الفردي متى اكتملت لدينا المعرفة الآتية والمعرفة الزمانية .

والمحاولات اللغوية القديمة كشروح الدواوين بقيت قاصرة ، رغم أهميتها كمساهمة نقدية وأهمية بعض النتائج التي توصلت إليها ، عن إدراك هذه الفاية ، لاندفاع الوسيلة المنهجية ، ولاندفاع إمكانية المقارنة بين التجارب السابقة لما يدرس والمتزامنة معه .

ولا ريب أن التجارب الشعرية القدية إنما كانت كذلك بما أضافت لايما أخذت ، ومن النقاد من كان حاد الوعي بالمأساة ، ولتقصور أداة البحث لم يحول انتباهه إلى اختيار وتغريب ، ومن تحدث منهم عن خصائص الشعر عند شاعر إنما جازف لامتناع القطع في الحكم أو التلمذ .

والبحت اليوم ، شاعر بهذه الفجوة يحاول جاهداً سدها ، ولقد أخذت بعض مؤسسات التعليم العالي عندنا على عاتقها توجيه البحث هذه الوجهة ، وإلزامنا وقت طويل لتختبر من الداخل خصائص

التجارب المراتدة في الشعر العربي . وعلى كل فبحوزتنا اليوم بعض طلائع هذا البحث بما قد يسمح بدفع البحث عن «الشعرية» في مستوى التجربة الفردية ، إلى الأمام . فلنا معرفة لا بأس بها بمؤسسات الخطاب الشعري والبلاغي في التراث النقدي القديم ، وأعمال جابر عصفور عن «الصورة الفنية» و«مفهوم الشعر» مساهمة متميزة في الموضوع ، ولنا أيضا ، عن تجارب الشعر القدية بعضها لاشك ، معلومات آتية مدققة ، نذكر منها مساهمة جمال الدين بن الشيخ في تجديد «الشعرية» إلى القرن الثالث ، من خلال تجارب مهمة على رأسها تجربة «التجديد» في القرن الثاني . وقد نشر البحث بالفرنسية سنة ١٩٧٥ .

وتشير ، في الأخير ، إلى العمل المهم الذي أنجزه محمد الحادي الطرابلسي محاضرة «خصائص الأسلوب في الشوقيات» محاضرة تعمقت هذه المدونة في أدق جزئياتها ، بما يسمح لصاحبها بتركيز أحكامه النقدية على أساس التحليل والوصف . ومن مزاي هذا العمل أنه يقدم للباحث مادة جاهزة يمكن الانطلاق منها لتقدير مواصفات هذه التجربة أولا ، وربما خصائص اتجاه كامل في كتابة الشعر ثانيا ، رغم صعوبة الربط بين الاهتمام الآن ، وقد المحصر فيه هذا العمل ، والاهتمام الزماني . واعتادنا في هذا العمل ، في محاولة تجديد بعض مظاهر «الشعرية» عند «شوقي» كبير ، وإن كنا ، ربما ، صفنا بعض المسائل صياغة مخالفة .

• • •

تستمد «الشوقيات» خصائصها ، بنسبة كبيرة ، من خصائص الشعر العربي . وطابع التقليد فيها واضح ، بل إن الشاعر اتخذ من الرجوع إلى السن الأصلية في صناعة الشعر واستلهام بعض موروثها منه ملجأ . ومن ثم بدأ الشعر في الديوان صناعة وثقافة وتحكما في اللغة عصبيا ، ومعرفة بأسرار أجزائها ودفائق مجمعها وأطانيق عقدها وتأليفها . ومظاهر هذا التقليد كثيرة نكتن منها بما يبدو أكثر دلالة على انسجام نهج الشاعر في قول الشعر مع روح القدماء . ونأق الصورة في طليعة هذه المظاهر .

يلو من تحليل «خصائص الأسلوب في الشوقيات» أن أبرز خصائص الصورة فيها هي :

(أ) تتلهم الصورة عند شوقي علاقات : علاقة التشابه وعلاقة التجاور . وقد تولد عنها التشبيه والاستعارة والكتابة .

(ب) غلبة التشبيه وقد جاء مرسل ، في الغالب ، على الأصول المقررة في ترتيب عناصره ، مع نزعة واضحة إلى استعمال «الكاف» أكثر من غيرها من الأدوات .

(ج) الاستعارة كانت تهرمجية بنسبة كبيرة .

(د) ساهمت الكتابة بنسبة كبيرة في بناء الصور الشعرية في «الشوقيات» .

التوايس التي تحدد علاقتهم باللغة.

ومهم جداً أن نقدر في دراستنا للشعر مثل هذه الروابط لنعمق معرفتنا بأسباب التوتر أو الانسجام بين الخطاب المنجز والخطاب للقدرة العميق. وسنعود إلى هذه المسألة بعد حين.

ومن مظاهر احذاه «شوق» حذو القديم التزامه الكامل ببحور الشعر العربي وعماقته، تقريباً، على نسبة التواتر التي نعرفها للشعر القديم. فالبحر «الكامل» يستأثر بالثلث تقريباً. وقد قالت العلماء بالشعر وبجمال الشاعر في الكامل أضخم منه في غيره. ولعل مظهر الخروج الوحيد، في مجال العروض، متى قارنا نتائج ابن الشيخ بنتائج الطرطوسي هو ما أشار إليه الأخير من تفوق للرجز، حتى احتل المرتبة الثانية، في حين أكد الأول أنه بحر بدأ يتقهقر بشكل حاسم في القرن الثالث. وبذهب صاحب «خصائص الألو» إلى أن التوسل «بالرجز» سمة أصالة وعتاقة. هو فضل أصالة على الأصيلة إذ رجع إلى سنة الرجاز كما اشتهرت في القرن الأول. ونحن نغز من هذا التخرج إذ كاد استعمال البحر يقتصر على مشعل تليسي، نكث في قدرته على استغزاز طاقة الإبداع والخلق في الشاعر.

وعلى أن نلقت النظر هنا إلى أمر لا يلع عليه البارسون بالقدرة الكافي، وهو أن القدم عند «شوق» يشمل ما كان يسمى «القدماء» والمحدثون، بمعنى أنه واقع خارج الصراع الذي دار بين الأمايين. يدل على ذلك اعتداه الكبير على البحور الجفردة، وهو من سمات حركات التجديد في القرن الثاني، وسيمثل الشعر الحديث على إحيائها، كما تدل على ذلك معارضاته، فلم يكن يحركه إلى كتابتها إلا الفن الخاص.

ويمكن أن نعد ارتباطه إلى التصاير الجاهزة والاقباس مظهراً من مظاهر التقليد في شعره، شريطة أن نفيه إلى الإضافات الهامة التي أضافها النقاد في ما يتعلق بهذا النوع من التعبير، فقالوا بأن ما قيمة أسلوبية لا تنكر، إذ تمثل قطعاً في تناسق مستويات الكلام، وتزامن القدم والحديث، أو المألوف وغير المألوف، بقدر النظر إلى البناء في ذاته، وإلا ما تم ذلك قلنا بوجود الأثر الشعري.

إلا أن تصرف «شوق» في هذه القوالب محتشم، لا يدل على إرادة في إعادة بنائها بما يلائم غرضه من خلقه الشعري، والوحيد الذي قد نجد له بعض الطلاقة تزامن القلب جامداً ومشتتاً في نفس البيت، وليس في هذا بالفصوة قيمة فنية متميزة وإنما هي نماذج تصلح لمن يروم دراسة المسافة التي تقطعها اللغة، في تحركها من المستوى العادي إلى المستوى الفني. من هذا القبيل قوله:

مازلت ركب كل صعب في الفرى حتى ركبته إلى هواله حملي

(هـ) تحت شوق الصورة، إجمالاً، من نفس المادة التي نحت منها الشعر القديم، الطبية والبقرة الوحشية للمرأة الجميلة المعشوقة، النور للتحالفات الروحية والخصال والطم والمرفعة... الشمس للقوقه وإجالة.

(و) الغالب على تصوير «شوق» تعريض الحسوس بالحواس، ومن ثم كان تصوير الجود بالجرود محدوداً جداً.

فما دلالة كل هذا؟

نبدأ أولاً برفع الالتباس عما قد يظن أنه مفارقة، بسبب الجميع في نفس التقاليد الشعرية بين التصريح والكناية. فالوجهان، متى نزلنا اللغة في سياقها الاجتماعي، متصلان. فحين نعرف، مثلاً، في تقاليدنا البلاغية، أن الكناية تمثل الجانب المقصود من اللغة، وهي دليل الصراع بين الطبيعة والثقافة، أي بين الدلالة كما يجب أن تكون بالاصطلاح وبين ما تقتضيه المواصفات الحافظة باللغة، ويتأكد بالبحث أن نشأة الكناية، في الخطاب البلاغي العربي، اتصلت في المطلق بالجنس، أي بما لا تسمح الأخلاق بالتصريح به، ثم تطورت وتفرعت حتى أصبحت نهجا في الأداء، لا موجب لاستعماله إلا بلاغته. تتماهى التصريح والكناية ليس فقط سنة اتبعها القدماء، وإنما هو مظهر قار في الكلام البشري عامة.

وغلبة التشبيه على الصورة وتأخر الاستعارة، ثم بناء ما جاء منها على التصريح عميق الدلالة لا فقط على ارتباط «شوق» بنهج القدماء في قول الشعر، وإنما على ارتباطه بشئ أهم، هو علاقة مستعمل اللغة باللغة. فلن كان التشبيه ظاهرة عامة في التجارب «الكلاسيكية» فإن الحسك بالتصريح والاحتراز من الاستعارة، والاكتماء منها بما لا يعطى الفهم، أمر شديد الاتصال بمؤسسات الخطاب الأدبي في التراث العربي.

ولقد سبق أن بينا، في غير هذا المقام، أن أحوال هذا الخطاب اكتملت تقريباً في القرن الثالث، وأنها اكتملت لأسباب متعددة، حول مصطلح أساسي هو مصطلح «البيان». وهذا يدل على أن العلاقة بين العربي واللغة علاقة تفهم وتعلل وإدراك الحسي من الاسم، وهو ما يسمى في الدراسات الشعرية اليوم «الوظيفة الإنشائية»، ولين هذا يجب أن تكون طاقة الإرجاع في النص كبيرة، بحيث لا يقوم حاجز بين اللغة وما تدل عليه. وعلى هذا بنوا تصورهم للخطاب الأدبي، فهو خطاب يستمد شرعيته من قدرته على تحقيق التواصل كوظيفة قاعدية لا نقاش فيها، ثم على الشاعر أن يعلق به بعد ذلك ما شاء من الأغراض. ومن معاني هذا التصور انحصار الوظيفة الإنشائية والوظيفة الإنشائية، وعلى هذا قولهم إن أحسن الشعر ما كان كالكلام. فنصرف الشاعر في اللغة مشروط بمراعاة صيرورة لدى مستهلكه، ولذلك كانوا يحذرون الشعراء من الإغراب والإبعاد، ومعلوم أن مفهوم «القرّب» و «البعد» كانا من أهم المفاهيم النقدية في باب الصورة، ومعلوم أيضاً أن محاصرة تحفة كتجربة إلى تمام سببها خوفهم من أن يخلل الخلل على

[ش، ٣ / ١٣٨ ؟ ٩١]

الفلك ينفذ العرس يسر أمرها واستقبلنا ربيع الأمور رخاء
وتأهبت بك تسعدنا زواجر نطقاً العواصف فيه والأواء
وجعت بزمكها إلى رؤسنا تلقى الرجا، عليه والأصاء
فلشدت بفتح الباب السى سكنا وأجعل ملاك شرعها الأكفاء

[ش. ٣٠ / ٩ ، ٣٦ - ٣٩]

لا تنيب ، حتى على القارئ العادي ، أهمية بعض الأصوات
في هذه الأبيات ، لاسيما حرف الراء من جهة انتشاره (لا يخلو منه
بيت) وتجمعه (٥ مرات في البيت الأول ، ٤ مرات في البيت
الرابع) مما يخلق في المستقبل الإحساس بأنه صوت المولد المفعول
الشعر .

ومن الأبيات تنشأ بعض الموافقات بين مكوناتها وصفة من
صفات هذا الحرف ، وهي صفة التكرير . والتكرير يعني شقين على
الأقل : التعاقب والرجوع ، لأن اللسان يقع على المخرج أكثر من
مرة ، ويؤدي هذا بدوره إلى معنى آخر ، هو معنى الثقل والغلوط ،
ولنا في نسج الأبيات ما يمكن تأويله بأحد المعنيين ، فعندنا في
التعاقب صريح الفعل «دريج» وفيه معنى العودة والإعادة وهو
ضرب من التكرار ، والتعاقب أيضا في مقابلة العرس يسر في
صدر البيت الأول وفي تعاقب الجمع والمفرد، وإن كان على غير نظام
عبد (أمرها / أكر ، أكره / الرجاء / الأجياء / سكنا / شرعها) ثم
لا نستبعد أن يكون البناء الثنائي الطاغى صورة هذا التعاقب
(العرس ، اليسر ، العواصف ، الأواء / راكبا ، وبانها / الرجاء ،
الأجياء أبواب النهى ، الأكفاء / سكنا ، شرعها) .

أما الطول فيبرز في غلبة المقطع الطويل المنفتح على أماكن
حساسة من بنية البيت : العروض والضرب . أما العروض فانتهت
ثلاث مرات بصوت هاو ، ينقطع معه النفس (ها) بينما كان
الضرب همزة مفتوحة معتمدة حركة طويلة مفتوحة ، كما يظهر الثقل
من بعض الكلمات ، إما من جهة صيغتها الصرفية أو من جهة
معناها : زاجر العواصف ، الأواء ، أميأ . فالاسترخاء الغالب على
البيت (وقد جاءت في ضرب البيت الأول كلمة من نفس الأصل)
هو السبب ، في تقديرنا ، في ظاهرة أخرى أطرف ، وهي تحويل
وجهة النص من المستعار إلى الاستمرار ، بالإغراق في وصفه إلى
درجة ترقى فيها العلاقة بين الطرفين ، وتوسع مساحة الصورة بشكل
تتقلب فيه المرام ، فيصبح المصوّر موضوعا والمستخدم مستندا إليه فكثير
طاقة الإيحاء لأن البنية أصبحت مفتوحة على أكثر من قراءة . فمن
استلاب الصورة الواصفة الصورة الموصوفة ينشأ الفعل الشعرى .

ولئن كنا في الصوت المزلزل نتميز من التأويل خوف إسقاط
ما نرغب من النص على النص ، وحمله قسرا على ما يوافق مرادنا
في التحليل ، وللسألة في الدراسات اللسانية والشعرية على جلد
حاد ، فإن دلالة الظاهرة تصبح أوضح من المجانسات الصوتية التي
تم بين وحدات أكبر .

فركوب الصعب جامد ، وركوب الموت إلى الحبيبة لا مستحالة
الوصل مشتق منه ، لكنه اشتقاق تصادف في بعض الشعر ، من
جهة ، ثم إنه لا يتطلب قدرات خارقة من ناحية ثانية .

ومظاهر التقليد في «الشوقيات» غير ما ذكرنا كثيرة ، أشارت
إليها الدراسات وتبسط في تحليلها «الطرابلسي» بأناة العلماء
وصبرهم .

هذه لغة الشعر^(١) القديم طبعاً ، فأين لغة الشاعر ؟ أيمن أن
يكون شأنه ما قال أحد دارسيه : «ولقد اجتمعنا في البحث عن
بصابت شوقي في الشوقيات فوجدنا فيها على بصابت عالقة الشعر العربي
القديم»^(٢) .

ويحق له ، مع ذلك على الناس والأذواق السلطان الذي
نعرف . ولا نلغ أن مرد سلطانة حفرة شعره بسنة (code)
أخرى في التعبير هي الموسيقى التي أخرج عليها الأستاذ «محمد
عبد الوهاب» بعض شعره . نعم إن «مضائق جواه مرقد» أشهر
بكثير من مطروته «حمت الفلك وأحواله للاء» ولكن السبب كما
في ضوابط السلوك الثقافي في المجتمع وقنواته لا في ذات الكتابة .

إن أسئلة من هذا القبيل حملت الباحثين على التشكيك في
إمكانية الأسلوبية التطبيقية ، لأنهم رأوا أنها تنبئ دائما في مضائق
لا قدرة للباحثين على الخروج منها . وإن هم قبلوها فيشروط أن تكون
وصفاً آتيا عدودا خالصا من كل عيار أو مقياس للقيمة ، أي أن
تكون منهجا في التحليل لا مسالا للتقييم ، فالأسلوبية غير النقد وإن
كانت تمت له بسبب .

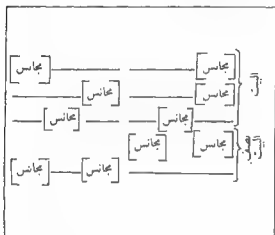
وإذا كان الأدب يستعصى إلى هذا الحد على علم الأدب فلا
اختيار للباحث إلا أن يترج بتجربة القراءة فيه في تجربة الكتابة لدى
الشاعر ، وأن يشرق السمع إلى مشاة اللذة حله يقع بالمعايشة
والتعاطف على ما قد ثبتت المحاربة ، في ما بعد ، أنه من روح
الكاتب وخالص عطاءه .

وعيدتنا أن من أبرز مولدات الشعر عند شوقي ، إن لم يكن
أبرزها إطلاقا ، توظيفه ، بكيفية لطفا لم تستقم لغيره من شعراء
جيله ، إمكانيات اللغة الصوتية إلى أبعد حد ، وقدرته على خلق
إيقاع متميز متعدد الدلالات ، ثم إنه زواج بين هذه الإمكانيات
وهندسة البيت في الشعر العربي والتفعيلية ومخطف تقاليها ، تركيبها
المقطعي ، القافية ، العروض ... ليخلق في الإيقاع فعلا شعريا .

فقد عُدَّ ، بشكل شبه مطرد ، إلى المجانسة بين الأصوات
«المزولة» في نفس البيت ، سواء من جهة الصفات الأساسية أو
الثانوية :

ومن مظاهر استنفاذه للطاقة الصوتية كثرة اعتياده على الحناش . والنظر في الجناس في « الشوقيات » وفي الأشكال التي استقفاها « الطرابلسي » ما يكشف عن ظاهرة خطيرة في شعر « شوقي » نلعلها قطب الرحي في تجربته وهوي ، كما قلدهاها ، الجري إلى تحقيق التوازن بالتناظر . وقد سبق أن رأينا نماذج منه في الأبيات السابقة .

إن جناساته تقع من البيت مواقع مختلفة ، ولكنها جميعا تنسجم ويبدأ التناظر ، سواء في مستوى البيت أو مستوى نصف البيت . وقد رسم صاحب « خصائص الأسلوب » الأشكال لكنه لم يفصّل على دلالتها ؛ وهي كالآتي :



والتناظر ، وهو من أعمدة الجمالية القديمة ، عند العرب وعند من سبقهم من الأوامر الآخرين كال يونان ، يبدو المبدأ المتحكم في خصوصيات التركيب عند شوقي ، ويبدو ذلك بدرجة أخص في التراكيب الخارجة عن الخط النظري لبنية الجملة ، لتؤدي الرسالة شيئا زائدا عما تزديه ، في أصل الوضع .

فكثير من شعره حيث تصادف تغيرا بالتقديم والتأخير خاضع لهذا المبدأ :

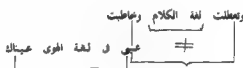
ويهل من هرج الرياح عزاما ويذك من موج البحار جبالا
[ش. ١ / ١٨٥ ، ٢]

فلقد تناظر بين المركبين الوصفين « هوج الرياح » / « موج البحار » متناظرة تامة من حيث البنية ومن حيث التركيب القطبي أيضاً . ويقوى من أهمية المناظرة التوازن الذي كاد ، لولا بسقوط حركة قصيرة في الضرب ، يكون مطلقاً .

وموقع التناظر من البيت مهم لأن البيت العربي ، كغيره من أبيات في كثير من اللغات ، مبني على فكرة الحلات ، فالعرض والضرب والمطلع محلات متميزة من جهة أنها علامات بارزة في بنائه . فقول شوقي :

يسربك بالأمم الزمان وثقوة بالسفود واستبداده يسهلك
[ش. ١ / ١٣٦ ، ٥٨]

فن الأساليب المتواترة في « الشوقيات » الترديد . وهو يجريه في مجاز مختلفة ، ويعلق به وظائف متعددة . فكثيرا ما ينجح الشاعر إلى إعادة الكلمات أو المركبات (syntagme) بصورتها ، لكن بتبديل معناها أو علاقتها فيزيد على أديم النص تنوعاً ، قد يسبح مشكلا لفضاء يحضن الصورة ، وإذا ذلك يحصل من تناظر المقطعين فهل شعري ثابت ؛ ونأخذ على ذلك مثالا بينما لم يفقد شحنته الشعرية رغم كثرة استعماله وهو قوله :



في البيت عدة مظاهر مهمة أبرزها ترديد المركب الاسمي وإحلاله نفس الحيز من الصدر والتأثير تقريبا ، مولداً تناظرا انسحب على كل بيت : تناظر باطل والمعنى بين طرفي الصدر (تعطلت ≠ عايطت) وهو باطل والوظيفة التحوية والضمير المتصل بين طرفي العجز (عايط / عيناك) . وترديد المركب يفتح البيت على حركتين متقابلتين هما الانقباض (تعطلت) والانفتاح (عايطت) . وهما القطبان اللذان تدور عليهما علاقة الإنسان بالغة ، فالحاجز مهرب وثقرة تفتح في سلطة المفارقات والنواميس الشككة في علاقة الأسماء بالمسميات . والذن هو الأساس انتصار على مضايق اللغة ومضايقاتها وإضافتها بالوهم والقول إلى ما لا تضاف إليه عادة حتى تسرد علاقات وتفتح مماثل ينشأ الشاعر إنشاء . فاللغة قد تقف بالمستعمل العادي ولكنها لا تقف بالثاني لأنه عارف بخبايا مسالكها ومعمور مفاتيحها . وبالرغم من أن الصورة في البيت غير متطورة لم يسمح لها التركيب الإضافي بالإفلات من ريقه التشبيهية فإن تأثيرها عميق لأنها تستند إلى صورة التناظر الحافظة بالبيت .

والشاعر يستغل ظاهرة الترديد بنسبة هامة ويتزها من البيت منازل مختلفة . وقد تصل إلى درجة عالية من الكثافة . بحيث يتقلص الإيقاع في البيت . ويتوقع على أقل ما يمكن من الأصوات : خطفا لخطفا . رويدا رويدا كم إلى كم نكيد للروح كيدا

[ش. ٢ / ١١٨ ، ١]

وفي البيت سلم للجنانسات : جانسة بين الأصوات منفصلة ، وجانسة بين الكلمات . وجانسة بين الحركات والفواصل ... وهذا باب من أبواب الشعر الكبرى ، فالشعر . وقد أدرك ذلك القدماء ونادى به المحدثون . نزوع إلى التوحّد حتى تكون القصيدة كالصوت المفرد على حد قول المحلّظ ، والبيت عود على بدء ورد الأعجاز على الصدور من توقي الأصوات إلى الاندماج والتلاحم . فوق الأصل اللاتيني versus معنى العودة والانقلاب على العقب . ولقد أكتست المدرسة الفرنسية في الإنشائية ، في إحدى نزعاتها ممثلة في الباحث الأستاذ « جان كوهين » (J. Cohen) « ما من التزعة إلى « التعطيل » الصوتي أهم مغارس « الشعرية » في الشعر .

ولا يسعنا أمام بيت كهذا إلا أن تلح على أن مبدأ التناظر عمدة أساسية في صناعة «الشوقيات». ولعل مرد الكثير من خصائص الشرفيا إليه. والشاعر يبدو على أتم الوحي بأهمية هذا المبدأ فيجبره إلى غايته، ويستوف كل الإمكانيات المؤدية إليه. فلو استثنينا الأصوات الداخلة في تركيب الكلمات لوجدت أن التناظر مائل في كل مستوى من هذا البيت: الإيقاع، المعنى، الوظيفة النحوية.....

والظريف أن صاحب «خصائص الأسلوب...» انتبه إلى أن شوق يرغب عن المقابلة اللغوية، وبفضل بناءه على السياق، وقد سمى الباحث هذا النوع «المقابلة الساقية» وسميها في محاولة لنا عن شر الشاقي بـ «مقابلة التضمين» (implication)

والرابط بين هذا النوع من المقابلات ومبدأ التناظر وثيق. فإجراؤها على هذا الشكل يذكركنا بصورة من أهم الصور في التقاليد البلاغية الغربية في باب المقابلة وهي ما يطلق عليه (chiasme) ولا أظن أن المفهوم موافقا عندنا. فنقول شوق:

فلمن حاول النعيم نعيم ولن أتمر الشقاء شقاء
[ش، ١ / ١٧، ٢١٨]

فالشقاء في مألوف اللغة يقابل السعادة ويقابل النعيم الرؤس:



فيصير الشاعر للمقابلين اللغويين في مقابلة واحدة يتقاطع المتناظرين.

وقد يتشكل هذا النوع من المقابلات أشكالاً أخرى، تقع فيها الصورة على الصورة، فيدجها الشاعر ليولد صورة جديدة. فقله:

جمع الخلق والفصيلة سر شاف عنه الحجاب فهو ضياء
[ش ١٧، ١٤٤]

فالمقابلة في أصل اللغة هي:



وانتماس الفعل «شفء» بين الطرفين (سر، جهر) سيحمل الشاعر على تحويل العلاقة بيناتها على الاستعارة فاستعداد للجهر معنى الضياء، لأنه مقترن بالشفافية أكثر من اقتران الجهر.

والجري وراء تحقيق التناظر دفع الشاعر إلى آفاق أخرج فيها عن أصول بنية الجملة فيحتجب المعنى ولا يتكشف إلا بالتأمل والتدبر فغابهم كما شاء بمختلف من الأماني والأحلام فطبع

نلاحظ أن بنية البيت عجيبة غير عرج العادة، فالزمان بحكم وظيفته النحوية داخل في تركيب جملتين: الأولى فعلية يقوم منها مقام الفاعل، والثانية، وليس من السهل تسميتها، تقوم على الجورين المطوفين والفعل والمفعول في الآخر. فهو لذلك نقطة تقابل وتناظر مع نهاية وبداية وواضح أن تصدير الجملة الثانية بالأسم كان لغاية تأخير المركب الفعل (يوميك) ليحيط بالبيت من طرفيه فيحقق ضرباً من التناظر طريفاً، قد نسميه «التناظر بالاستفراق» لأن الطرفين يستغرقان البيت.

ولأهمية التناظر في شعره نصادف أبياتاً أو مقاطع، إما أننا لا نتبين معناها، ويختصر تفهيمها على بعدها الإيقاعي أو يغلب معناها فتفاعل معه، وإن كنا نغفل بين عناصر دلالاتها. من النوع الأكل تشير إلى مطلع قصيدته في «مصطفى كمال» التي مطلعها:

الله أكبركم في الفصح من حجب يا عالة الزك جدد عالة العرب

فاهم عنصر في يونتها الاثني عشر الأول هو الإيقاع القصوى، ونورد هذا البيت:

فأت / من / كرة الأيام / لا هينا
وأت / من / ستة الأحلام / لا هينا
[ش، ١ / ١٠٤، ٧٧]

خلا طاقه في هذا البيت إلا هذا البناء المحكم في مستوى الإيقاع، بحيث كان كل كم في الصدر يقابله نفس الكم في المعجز، باستثناء تمويش المقطعين القصيرين في العروض بمقطع طويل في الضرب. ولا أظن أحداً منا قادراً على شرح معناه للناس لأن ليس فيه معنى. وكذلك شأن مطلع قصيدته الذي ذكرناه آنفاً. ومن النوع الثاني نذكر:

خسوفين الخطين نعلين مفرج الجفن مسود

[ش، ٢ / ١٢٢، ٢١]

للشعران متناظران متطابقان، ورغم ضمير الربط الذي يمتنع آخر الصدر من التسبب على المعجز، وضمير الربط الذي يرد الضرب إلى ما سبقه، فإننا لا ندركه حدود الجمل، أو بالأحرى تقع تحت وطأة النغم والإيقاع ولا نحقق المعنى.

وتتقدم ظاهرة التناظر للمقابلة، بحكم أنها وسيلة الشاعر المفضلة في بناء معانيه، فتقع الصورة على الصورة، الصورة الصوتية على الصورة المعنوية فيعبر عن ثمائر البيت في المستقبل ويخلق فيه الشعور بتطابق المباني والمعاني وذلك من خصائص التهج الأدبي في الأداء. فنقول الشاعر:

طلعت وهي مقلبة أسوداً وروحنا وهي مدبرة نعلنا

كبير. والشاعران «صمود» و«ماجد» من تونس، وهما من الذين ساهموا نقدياً في تغذية الحركة بين اتجاهات كتابة الشعر والنظم والوزن، أو على الأقل أنجربا عليه جل شعرهما المثير، تعرف أن هذين الشاعرين يستبان إلى نفس المسار الشعري.

والنتيجة من هذا الطرح هي أن نمود إلى مسألة الشعرية بعد أن تراجعت بعض اللابسات التي جعلت الخطاب النقدي الحديث متوتراً منها:

١ - التجارب الهامة / المفرجة على النبع القديم، أي التي يمكن أن تتصدى بمقومات من ذاتها لعمليات التجاوز والكسر، لم تعد موجودة، حتى استتبت بعض الأنحاء، بل لعلها لم تعد ممكنة.

٢ - إن العنف الذي كان يسم باسمه «إيلاس غوري» و«صراع الخيارات» قد هُذِلَ بسبب ما قلناه آنفاً، وبسبب أن القصيدة الجديدة أصبحت أمراً واقعاً لا يمكن تجاهله، وإن لم تشرع ولم تستقر ولم تحقق الفعالية التي حددها القواد الذين رعوها وتماثلوا معها، وهم أحياناً الشعراء أنفسهم.

٣ - نشأ الخطاب النقدي في جو مليء بالتعقد والتداخل فجاءت مقولاته سذجية، تتألف المسائل بكثير من التسرع أو بأخطاء في التحليل مستلبة أو بلغة تغلب عليها المجازية. ولذلك بقينا عاجزين عن تقدير صق هذه المخرولات ولربما رأينا تحولاً حيث لا تحول. إن الخطاب الذي يموله المجتمع العربي عن نفسه خطاب مليء بالشعارات هزيل الطاقة على الكشف والتبشير.

٤ - في تقديرنا أننا اليوم أكثر استعداداً من أي وقت مضى لاستفادة من تجارب غربنا في ميادين البحث وفلسفة المناهج. وأفكر هنا بشكل خاص في الأعمال التي يقوم بها التيار الملتزم حول «مبشيل فوكو» في المحرمات المعرفية والإستمولوجيا.

كما أن الأبحاث في مسألة «الشعرية» والإنشائية» تطورت بشكل لافت في النصف الثاني من هذا القرن، فغيرت من نظرة الإنسان إلى النص الأدبي تغييراً عميقاً في كثير من مستوياته.

والآراء التي نمرعنا بها تهم الخطاب النقدي ولاتهم الإبداع الشعري. وهي منا مساهمة نضيفها إلى مساهمات من سبقنا «إخراج لغة النقد من مجانبة اللغة السائدة» و«تجاوز النظر السريع» و«الصعب» الذي رافق انقجار القصيدة الجديدة^(١)

• • •

والسؤال الذي نتطرق منه هو: ما مولد «الشعرية» في الشعر؟ ما الموصفات التي تبرئ خطاباً لغوياً حكم الشعر؟ والإجابة تؤول بطبيعة الحال إلى تعريف الشعر ولوبصورة غير مباشرة.

الجواب ليس ميسوراً الآن ولا نتخذ أنه سيكون ميسوراً في

واضح أن التفريق بين المتماثلين بإحلال الجار والمجرور بينهما وقع للمناظرة من جهة الحمل بين متجانسين (بمختلف - عتلب). وهو نوع من التجانس الناقص بالزيادة (؟) ذلك أن أصوات الكلمة الثانية كلها موجودة بالكلمة الأولى، بقي أن الباء أصل في الكاف في حين وردت حرف جر في الأولى.

هذه بعض مظاهر الشعرية في «الشوقيات». لم نقصد منها التعريف والتعليم، فكثير منها انتبه إليه النقاد قبلنا، وإنما أردنا - فقط - أن نؤكد الإمكانات المنهجية المتوفرة الآن في معالجة الشعر. ودعوة الأجيال من طلابنا إلى الأخذ بها لتأسيس خطاب نقدي غير منفصل عن عصره. كما أردنا أن نضمدها مدخلاً في بعض الآراء في نحص أطروحات الخطاب النقدي الحديث.

أعادت دراسة «شوق» إلى أذهاننا كثيراً من الأسئلة الأساسية في مسار ما يسمى الحركة الشعرية الجديدة، وبصفة أخص في الخطاب النقدي الذي صاحبه وبصاحبه. بينها في الغالب ولا يثنى عليها. وإعادة طرح هذه الأسئلة لا يعني:

١ - أننا نستعمل لغة المصاحبة لتقريب الشقة بين أنصار عمود الشعر وأنصار القصيدة الحديثة. استغلالاً للهدنة النسبية الوافقة اليوم في المجال النقدي. لامتلاء الساحة بصراعات أؤكد وأعنف. ومواجهة الكيان العربي لتحديات تهدد وجوده. فلهذه في مثل هذه الظروف لا تصلح. وفي مثل هذا المجال لا نتفع

٢ - أننا لا ننظر هذه الأسئلة لإعادة الاعتبار لشوق كصور للشعر والكتابة الشعرية. فمع إقرارنا بتواصل سلطانها على الذائقة العربية نعتقد أنه خط شعري انطمس أو يكاد. والنظر الموضوعي إلى المسافة التي قطعناها حركة الشعر الحديث والمعاصر بكل اتجاهاتها واختياراتها. إلا ما ندر. يؤدي إلى الحزم بأنه لم يبق من الشعراء المحدثين من يتخذ شوق أعوذجا. فالإنعطافات الحادة التي عرفها تاريخ العرب الحديث والتورات التي زعزعت من الطرف إلى الطرف، وكل أنواع الإحباط والردى التي عاشها في بناء الدولة الوطنية تحت عوامل داخلية وخارجية. كل هذا جعل الشعر - أيًا كان مترعاً بغيره - كان في تجربة شوق. والحركة بين أنصار العمودي وأنصار القصيدة الجديدة ليست صراعاً بين طريقتين «شوق» و«نوحدها» و«قصيدة السباب» أو «أوديس» والها. وهذا أمر لم نتفع الإشارة إليه بما يكفي بل كان العمودي والحظوظ جزءاً من خطة.

وبعضنا في هذا المجال شاهد طريف، فقلد قال لنا الشاعر الصديق «أحمد عبد المحلى حجازي» من أيام، وكنا نحوض في الشعر والشعراء ما نحتاجه: نسي الشعرى ليس إلى شوق، فليس يعني وبينه نسب من هذه الناحية، أنا أنسب مثلاً إلى علي محمود طه، إلى أبي شادي، إلى الشافي.... ومع ذلك أعترف بأن شوق شاعر

تتخرب ألا يهتموا بالوزن ، وهم ينطلقون من منجزات معذلة على نحو ما واردة على إيقاع معين .

ثم إن الاهتمام بالوزن في الشعر يجب أن ينظر إليه في نطاق مشكل أعم وأهم ، هو مشكل تصنيف الأنواع الأدبية أو أنماط الكتابة ، خاصة في النسق الثنائي المعروف نظم / نثر .

صحيح أن القاعدة أصبحت بعد ذلك متحركة ، لكن صحيح أيضاً أن القواعد لا بد أن تتحكم إلى قانون التطور .

فسأله الوزن أحاط بها صخب كثير ، فلم توضع في السياق العرفي الحافظ بها . ونحن نقدر أن الشق المتمسك بعمود الشعر من المعاصرين مسؤول إلى حد كبير عن هذا الوضع ، لأنه أومح أن الشعر لا يقوم إلا على هذا العنصر على هذا النحو ، ولأنه أعرض عن إمكانيات التجاوز التي يفتحها الشق المقابل إن نظراً أو تطبيقاً .

وفي خضم الصراع حول الإيقاع طرح « البديل الجليوي » عن عرض الجليل أشكال وأنماط : طرح في قراءة أخرى لبنية التفعيلة برسم الإيقاع - النواة وتوليده رياضياً إلى ما شاء الشعر والشاعر أو الناقد في حالات كثيرة . واقترح الإيقاع بالإبداع والإيقاع بالوزن .

وانتهى المطاف إلى هذا القطع الذي جاء على لسان أحد رواد القصيدة الجديدة وأحد أكبر منظريها : « لن تسكن القصيدة الحديثة في أي شكل ، وهي جاهدة أبداً في الحرب من كل أنواع الانحياز في أوزان أو إيقاعات محددة . » [أدونيس]

إن القصيدة الجديدة ينطبق هذا النص تنبئ على ذلك فكرة الإيقاع من جهة أنه ظاهرة يمكن معاصرتها وتجليدها . أو هي التقيض الإيجابي لمفهوم الإيقاع ، فكل قصيدة إيقاعية ، وهو واحد أحد لا يتكرر ولا يستعاد ، يموت وقت تموت القصيدة بالقراءة أو بالكتابة . وعند هذا الحد يطرح سؤال مهم : من أين يتصدر الإيقاع في القصيدة ؟ هل التناغم المائل داخل الشعر مثبت عن المحيط الحافظ ؟

هل إيقاع الشعر مقدود على مقياس الشعر أو مُعْطَى ثقاف أنثروبولوجي لصيق بالإنسان في صورتهم التاريخية الطويلة . وتنبه داخل سلوك ثقافي وحضاري معين ؟ هل يختلف إحساسه بالإيقاع في الشعر عن إحساسنا بأنواع التوقيع الضاربة في النواة الروحية للأمة التي نبع فيها ومنها الشعر ؟

ما لم نجب عن هذا السؤال ولم نتعمق في بحث أنماط تناغمنا مع العالم فإن مسألة الإيقاع تبقى حديث صالونات أو في أحسن الأحوال خطاباً لبيديولوجيا .

ولعل السبب الذي من أجله لم تصل القصيدة الجديدة إلى تحقيق فعالية إيقاعية مرده إلى أن الانكسار في الذائقة العربية لم يتم ، أو لم يتم بالعمق الذي تحمّش عنه أنصارها .

للمستقبل القريب . والمجهودات المتواصلة من التقدم إلى اليوم لم تتقدم بخطوة حاسمة ، والمحطاب النقدي العرفي الخال في الموضوع - رغم أهمية الحركة التي أثارها ، ملئاً بالمطبات والتراجعات . وعميق الدلالة أن تصب مجهودات أكبر من نادى به « علم الأدب » في « لغة النص »^(١) وتعتبر تجديدها بالإيجاب لا يمنع من محاولة تجديدها بالسلب أو بالخلف ، كما يقول الماتقة .

أول عنصر تركز عليه النقد في تمييز « الشعر الحلو » أو « القصيدة الجديدة عن الشعر القديم هو الوزن . وليس من علماء العربية من توارثوا روده اسمه تواتر اسم « الجليل » .

ولأن بقيت القصيدة مدة طويلة مترددة « مترججة » بين الإيقاع العمودي بكل ما يوفر من إمكانيات إيقاع تتصدده في تناغمها الدائلي الحركي ، بل إن الخطاب النقدي الراض ، لا سيما الذي شب في منابت مجلة « شعر » وإلى نحو ما « الأدب » ، بدأ قاطعاً فائضاً على الإنشائيات الموضوعية للتحويل . ولا تخلو لنته من الهجنة والشعارية ولعله مسؤول إلى حد عن الخطأ والخلط في تقدير بعض مراحل الشعر الحر من جهة تعلقها أو انفصالها عن التفعيلة .

يقول « أدونيس » في مقال تقديم لم يجدعها فيه إجمالاً : (٢)

« إن تجديده الشعر بالوزن تجديده خارجي سطحي ، قد يناقض الشعر ، إنه تجديده للنظم لا للشعر ، فليس كل كلام موزون شعراً وليس كل نثر خالياً بالضرورة من الشعر »

والأكيد أن كل من يعرف نصوص النقد القديم ونصوص نقد الشعر ، « أدونيس » يعرفها معرفة جيدة . لا يتحجج من أن يرد هذا الكلام إلى « يونس بن حبيب » أو « ابن طباطبאה » أو « ابن رشيق » أو « ابن خلدون » .

والأكيد أيضاً ، وهنا ندخل إلى نقطة مهمة . أن العرب لم تعرف الشعر بالوزن أو هي لم تعلق « شعرية » الشعر بالوزن وإن اعتبره عنصراً مميزاً . وبغورتنا نصوص كبيرة إذا أراد أصحابها الخوض من قيمة الشعر قالوا ليس له إلا الوزن . ومن يونس ابن حبيب - الذي سئل عن أحسن الشعر فقال : « إنما هو كلام فاحسبنا كلاماً أشعرهم » لاحظ أنه لم يقل أعظم وزنًا - إلى « ابن رشد » الذي لم يعر الوزن أهمية في تجديده « شعرية » الشعر - والمصطلح له - إلى حازم . هؤلاء كلهم كانوا لا يقصرون الشعر على الوزن . لأنهم كانوا يفرقون بين صياغة الشعر وشعريته . والشعرية غير الشعر وغير صياغة الشعر .

فالشعرية من الشعر بمنزلة اللغة من الكلام وبمنزلة النص للمعنى من النص الحقيقي .

واهتمامهم بالوزن في تعريف الشعر يكشف عن منبج في البحث ، أكثر مما يدل على قناعة جمالية أو شعرية ، فكان لا بد أن

لم نحاول الانفصال عنه . وهذا يعني بكلام آخر فقدان الأحكام المشتركة بين الشاعر والقارئ وفقدان اللغة المشتركة ، والثقافة الشعرية المشتركة ... فقد صار الشعر الجديد للشخص الشاعر نفسه ... ليس من الضروري لكي نستمع بالشعر أن ندرسه معناه إدراكا شاملا ، بل لعل مثل هذا الإجراء يفقدنا النعمة ، ذلك أن الغموض هو قوام الرطقة بالمعرفة - ولذلك هو قوام الشعر»^(٧)

هذه القضية ألصق بالقصيدة الجديدة من المسألة السابقة وأشد خطورة ، لأنها تطرح مشكل الدلالة طرحا حاسما ، ومن ثم فهي تطرح دور الشعر ووظيفته .

صحيح أن الكلمة في الشعر ، ولي فهم متطور له ، لا يطلب منها أن تكون ناجمة بمعنى أن يكون أصل تعلقها بمعناها على ما يجرى في الكلام العادي أو الحظيفة . والأكيد أن جانبها منها من التجربة الشعرية فشل لأنه ، للاسباب الأيديولوجية ، سعى إلى الحصول على الأثر السريع والمؤقت ، فكانت الكلمة فيه تحت أكثر مما توحى ونهس .

وبهذا المعنى نفهم أن القصيدة ، والشعر جملة ، «فتح» أو بنية مفتوحة . هي فتح من جهة أنها تستشرف ما يقع وراء الظواهر والوقائع ، وبنية مفتوحة لأنها قابلة للقرءاءة والتأويل ، لا تضم معنى نهائيا وإنما تشع باتجاهات دلالية لاحد لها .

وبهذا المعنى نقول إن الشعر القديم يقى بلاس الأقياء من السطح ، لأنه واقع داخل ماحد له من مواصفات ومقاييس وقد أن حاول كسرها واختراقها واستجلاء الحفايا الواقعة وراءها . وقد كرس تقاليد القرءاءة عندنا هذا النوع من الشعر فحوصر بالاستيعاب شعر الصوفية والباطنية عن كانوا يبحون عن الوجه الحق للنص ، ويرصدون مالم يقل أكثر مما يترصدون ما قبل .

صحيح أيضا أن الإدراك ليس شرطا ضروريا للتمتع ، فناعبها كثيرة ، وكثير من نصوص التراث ، كما نعلم ، ربطتها بالإغراب والنسج على غير المنأرف ، وفي الشعر القديم ، وفي شعر «شوقي» بالذات ، كثير من الشواهد التي أشك في أثرها الشعري وإن غاب معناها . ومع أن الغموض غير الغموض . فالغموض الذي يقصده «أفويس» متروك من استراب القصيدة داخل ذاته وتاريخه وهوسه ، الغموض الآن من نقص العالم المثلل وإعادة صياغته صياغة للمستقبل لا وجود لها إلا في منطفات الشاعر وحنينا القصيدة .

ولكن هل ملزوم هذا أن يتقطع الشاعر وبنيت ، هل بالإمكان فهم الإبداع هذا الفهم بحيث يصحح الشعر عنوان انقطاع التواصل بين الناس والزواكل فرد في عاله الدلائل والأسطوري والغري ... ماضى أن تخرج الشاعر اللغة والكون من المعنى ليملاهما معنى آخر يؤدي إلى توحيد الشعر والشاعر ولا يلجمه فهم ؟

فن غير المعقول أو «ينكسر الماضي وينكسر الذوق العام القديم» وتعامل القصيدة الجديدة على مستوى تجربة القراءة والاستيعاب بالصد ، وهو صد لا يعي قطعاً أنخلو من الإيقاع ، بل قد تكون فعلا أغنى إيقاعا ، لكنه إيقاع لم يتسرب إلى الذاتية لأنها لم تتحول . وطبعاً يطرح هنا سؤال بحجم الجبل ، أليس من حق المبدع أن يساهم في تحويل الذاتية ويعمل على تغييرها ؟ الجواب نعم ولكن المضلة في معرفة المدى .

في أدبنا الحديث والمعاصر ظاهرة لابد من لفت النظر إليها: إن الكثير من شعرائنا الكبار ومنهم ، على الأقل ، باحثون وباحثون بدرجات جامعية عالية ، وهم يقرأون الأبحاث النظرية في لغات أخرى . ولعلهم أحيانا يغفلونها أو يتغفلون شعرهم إليها . لسنا نأسى على زمن كان العلم فيه نقضا في الشعرية ولكننا نريد أن نقول إن من الظواهر ما يأتي نتقلها من انفراسها انفراسا فوقيا فوق أرضية تمنعها ، أو ليس فيها ما يبيى ميلادها .

فالاكتسارات الإستمولوجية التي حدثت في المجتمع الفرنسى ، مثلا ، والتي أبان عنها فوكو بشكل رائق ، هي المتحركة بمسار الشعر . ومن الخطأ نقل هذه التجارب إلى أرضية لم تعرف نفس النسق في التحول والامعطاف .

والخطأ في تقدير عمق الاكتسار في مستوى «الإستمي» الذي يؤسس الظاهرة يؤدي إلى كثير من الإجهاض والإحباط والاعترايب . والتحول لا يتم بالرغبة ، رغبة الفرد أو رغبة المجموعة ، وإنما تتحكم فيه عناصر متشعبة متداخلة . ولنا في تاريخنا مثال ناصع الدلالة عما نقول: إذ ليس من اليسر الإفلات من قبضة البنية المهمة . هذا المثال هو «المحافظ» . فالقلمدية المعرفية العامة التي صدر بها معلته «الحويان» تدل في جملة ما تدل على الإرهاس بتحول - أو الرغبة فيه - عيق في مستوى البنية الثقافية : التحول من المساهمة إلى الكتابة . وقد تخمس صاحب الحيوان له إلى درجة المس بـ الشعر . والغريب أن أغلب الدارسين ظنوه يعلى من شأنه ، ولكنه وضع مقياسه في أدبية النص استجابة لمتعضيات البنية المهمة مجامعت قوانينه قوانين مشاهفة لاكتابة .

لأبد إذن من مراجعة البدائل المقترحة والتعمق في فهم السبب الكامن وراء العفالية الباقية «للاجزاء الخارجية والأخبة الشكلية» حتى عند أكثر القراء «مناطفا مع تجربة القصيدة الجديدة» أما المسألة الثانية فننتقل فيها من نص «لأفويس» نعتقد أنه أثر في الخطاب التقدي المثني للقصيدة الجديدة تأثيرا عميقا . وسنورده كاملا على طوله :

لقد انتهى عهد الكلمة - الغاية ، وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية ، أصبحت القصيدة كيمياء شعورية ... وله رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم عند الشاعر الجديد وإنما سديبا غامضا من جهة ، ولأنه من جهة أخرى ذاتية غير محد «الواقع» إن

إن الخطاب التقدي العرفى المساند للشعر الجديد والمنخفض له خطاب يقوم على فكرة النقص ، فوجود أحدهما مشروط بانتفاء الآخر ، وهذا من علامات مجانية هذا الخطاب ، لأن الواقع لا يمثل ، ولهذا طرحت مقولة البديائل في كثير من الدراسات والغريب أنه خطاب يتركز على هذه المقولة والسياق التاريخي والثقافي والاجتماعي حافل بما يكذبها .

فلماذا يتعاش في بلداننا القمع والرضى . وتتعاش الوحدةاية وعبادة الشخصية ، ويتعاش الفقر المجمل مع الثراء المجهل . وحامل أكبر الشهادات أبوه لا يقدر على كتابة اسمه . يتعاش «السموكن» مع الحيلة . ويتعاش «فليوز» مع «بيير كزدان» ويقوم الخطاب التقدي على منطلق النقص والبديائل ؟ !

إن نماذج الكتابة الغريبة في الستينات ، لاسيا ماسي القصص الجديدة أو القصص المضادة ، وهي نماذج نمت بشكل لاقت هذا الشكل ، بقيت في تاريخ أوروبا الأدبي هامشية ، انتهت في كثير من الأحيان إلى طريق مسدود ، لأنها عجزت عن تشيئة الأشياء وإفراغها من دلالتها وقيامها بنفسها دلالة .

والأكيد أن القراءة كسلوك ثقافي ، به وعن طريقه وحده تكون الكتابة مشروعة وثيقة الصلة بالفهم ، أوتنوع من الفهم . ولا يمكن لشعر ينقطع عن كل إمكانية استهلاك ، في المرحلة الراهنة على الأقل ، إلا أن يتي تجارب مخيرة على هامش الصراعات الثقافية

هنا أيضا لابد أن نعود إلى تحديد علاقة الإنسان باللغة وما لدى الذى تجرى فيه ، دون أن ينقطع ما يشدها إلى مشروع وجودها : التواصل .

هل يمكن تحويل اللغة المؤسسة من أجل هويتها واتخاذها مركب غربة ؟

وهل يمكن ، مالم نعرف الأسس المعرفية العميقة التى اتبنت عليها علاقة المتقبل باللغة والعمل ، أن نزع به في تجارب تذهب في تفكير الدلالة والمعنى هذا المذهب ؟

يبدو لنا أن احتلال موضوع العموم مكانة متميزة في الخطاب التقدي المنطب على الشعر الجديد دليل على أن التجاوز باللغة حداث تتقطع معه الدلالة معناه غربة الخطاب وغربة الشعر والشاعر .

الهوامش :

- (١) ش - حويلات ويشير الرقم الأول إلى الجزء . أما الثانى والثالث فالصحة والبيت .
- (٢) تشيع الأخ الصديق أحمد عبد المصطفى حجازي في استعارة هذا المفهوم
- (٣) خصائص الأسلوب في الشروعات . ص ١٦
- (٤) انظر : إلياس مخوى . دراسة في نقد الشعر . بيروت . دار ابن رشد . ط ١ . ١٩٧٩
- (٥) نشر حنا إلى رولان بارث R. Barthes
- (٦) زمن الشعر . ط ٢ . ١٩٧٨ . ص ١٦
- (٧) المرجع السابق . ط ٢ . ص ١٨ - ٢٠



الذاتية والكلاسيكية في شعر شوقي

محمد مصطفى بدوي

أود في هذه الكلمة أن ألفت ورقة متأنية عند قصيدة « الحلال ، لشوق . لقد اجترت هذه القصيدة بالذات لعدة أسباب منها أنها تغل بعض جوانب من فن شوق غير تثليل ، ومما قصرها مما يسمح لنا هنا بالتركيز على كل جزء من أجزائها ، ونحاول يتنا وبين الانزلاق في هاوية التسميات والأحكام المطلقة التي كثيرا ما يتردى فيها الحديث عن شعر شوق . وأريد أن ننظر في حديثنا على كتب من نص شوق بحيث تربط بعلقاتنا ارتباطا وثيقا بهذا النص . فلاشك أن شوق ، على الرغم من تلك المؤلفات العديدة التي وجمعت في دراسة شعره ، لا يزال بحاجة ماسة إلى من يتناول بالتفصيل شعره من حيث هو شعر أولا ، قبل أن يكون وثيقة اجتماعية أو تاريخية أو فكرية . لشوق الذي سندرسه في هذه الكلمة هو إذن شوق الشاعر ، لاشوق شاعر الوطنية ، أو شاعر العروبة ، أو شاعر الخلافة ، أو شاعر الإسلام .

ولأننا سنتناول قصيدة « الحلال » بالتفصيل المفصل ينبغي لنا أن تكون القصيدة ماثلة أمامنا وأماننا ولذلك لابد من أن نورد هنا كاملة :

- ١٠ - ومن صائر الدهر صيرى له شكاً في الثلاثين شكوى (لهيد)
- ١١ - ظففت وطلت يري أحق كافي (حسن) ودهري (يزيد)
- ١٢ - تاليت حتى صبحت الجهورن وداومت حتى ضجبت الحسود

نظم شوق هذه القصيدة في مناسبة عيد ميلاده الثلاثين . لقد انصرم عام آخر من عمره ، ومن ثم كان من الطبيعي أن يلقي الشاعر بنظرة إلى الزوال ، ليرى حصيلة هذا العام ، بل ومقدار ما أنجزه في الثلاثين عاما التي مضت . إنه ليشر بأن تلك السنوات الخالية كانت جميعها من غمط واحد . بل إن إحساسه بأن حياته مرت كلها على وتيرة واحدة يدفعه إلى إسقاط هذه الزمانية على الزمن ذاته ، فالزمن كله يمضي على وتيرة واحدة . الحياة كلها رتيبة ، والزمن لا يفعل أكثر من أن يكرر نفسه :

- ١ - سنون نأخذ ودهر يمد لعمرك سالك الليالي جديد
- ٢ - أعزاء لأدم هذا الحلال فكيف نقول الحلال الوليد
- ٣ - نند عليه الزمان القريب ونحسى علينا الزمان البعيد
- ٤ - على صفحته حديث القري ولهم (عساد) وقلنا (نحوه)
- ٥ - و(طيبة) أهله بالملك (وطيبة) سفيرة بالقصيد
- ٦ - يزول بعض سناء الصفا ويغنى بعض سناء الحفيد
- ٧ - ومن عجب وهو جند الليالي يسبيد السبيلك فيا يسبيد . . .
- ٨ - يقرنون يا عالم قد عدت لي لياليت شعريع مجادا تجمود
- ٩ - لقد كنت لي الأرض ما من نؤد فهل أنت لي اليوم حالا أريد

«سنون تعاد ودهر يهد»

وكا أنه لاجديد في اللباني، كذلك لاجديد في ذلك الحلال الذى ينظر إلى الشاعر من عل. إنه هناك في السماء منذ بدء الخليقة: لقد أضاع آدم، ومن ثم فكيف نقول الحلال الوليد. والمخالفة بين قدم ذلك الجرم السماوى، وبين حداثة مظهره هي جزء من سلسلة المخالقات التي تتألف منها القصيدة، والتي تفسر ماقى جو القصيدة من لزوم وحرر. وتبدأ المخالفة - أيضا - من الصبر اللغوى ذاته الذى يصف تلك الظاهرة الكونية بأنها وليدة. وكما نوهت من قبل، تولدت صورة الحلال الوليد على نحو طبيعى من الموقف الذى وجد الشاعر فيه نفسه، أى ميلاد عام جديد في حياته. ولكن كما أنه من الخطأ البين افتراض وجود أى جدة «حقيقية» في الحلال، كذلك من الخطأ البين أن يظن الشاعر أن هناك شيئا جديدا حقا ينتظره في عامه الجديد. إن إحساس الشاعر برتبة الحياة إحساس كامل مطلق. فالقمر الذى يضىء له الآن هو نفس القمر الذى أضاعه لآدم. وحين يشبه الشاعر موقفه بموقف آدم إنما هو يرى نفسه كما لو كان آدم. بل إن إحساسه برتبة حياته وملاها، وبالتالي بطولها، يجعله يشعر بأنه هو آدم.

وليست الحياة البشرية في نظر الشاعر رتيبة فحسب، وإنما هي أيضا تافهة ضئيلة. فحين نستخدم القمر حين نحسب أيامنا، أى حين نحسب زمنا الضئيل، على حين أن الزمن نفسه (الذى يرمز له القمر القدمم الصامد) يمتد حيواتنا وأجيالنا البشرية بأكملها مجرد وحدات لحسابه.

لحد عليه الزمان القريب ويصلى علينا الزمان البعيد،

يفرق شوقى هنا بين المد والإحشاء. فالمد غير الإحشاء. ولقدما قال الشاعر الخوارزمي بن خالد الخوارزمي مخاطبا ليلاه (الأعاني - طبعة القاهرة: ١٩٢٩ - ج ٣ ص ٣٣٣):

نصين دنيا واحدا ما جنبه على وما أصحى فلو نركم عدا

فانمد يلائم زمنا القريب، كما يلائم الإحشاء تلك الحقب الشاسعة من الزمان البعيد، إذ إن مجال الإحشاء هو الكثرة الكثيرة والأبعاد الهائلة. واستخدام الطباق في «الزمان القريب» و «الزمان البعيد» ليس من باب الديق لفظ، وإنما هو ظاهرة أساسية يفرم عليها بناء القصيدة، فالمخالفة بين الزمان القريب، أى الزمان البشرى القصير العابر، وبين الزمان البعيد، أى الزمان الكونى الشاسع تلك المخالفة التي تفتت عن ولوف الشاعر بالليل وحيدا إزاء الكون إنما يطورها شوقى على نحو رائع فيفوز عليها سلسلة من التناوعات الموسيقية في الأبيات التالية:

- ١- على صفحيه حيث القرى وأيام (صناد) وهلبا (نحو)
- ٢- و(طبية) أهله بالقرن (وطبية) مشفرة بالصعيد
- ٣- يزول يهوى سناه الصفا ويهوى بهوى سناه الخفيد
- ٤- ومن عجب وهو جد الليل يسيد السيلال فيا يسيد

يقابل الشاعر بين صمود القمر الأزل وبين ماقى تاريخ البشرية من أحداث هائلة متغيرة:

هذه هي القضية العامة التي يستهل الشاعر بها قصيدته، قضية لا تتناول من بعض الإبهام، لفظية «تعاد» تعنى أن الدهر يرجع السنين لنا كما هي، أو يجعلها ترجع إلينا كما رحلت عنا، وهي تعنى أيضا أن الدهر «يكبر» هذه السنين مثلا يكرر التلميد درسا ليحفظه عن ظهر قلب. ونفى عن الذكر ما في المدلولين - وكلاما مقصود - من صفة الزمانية والأية. السنون تعود وتعاد، لا تحل محل طليانها أى شيء جديد.

ولاشك أن الصيغة التي وردت بها هذه القضية العامة «سنون تعاد» لها دلالاتها، فالجملة اسمية إلا أنه ينبغي لنا أن نعبر «سنون»، لكونها بكرة، خيرا لبدأ محذوف تقديره هي، فلكي تكمل الجملة، أى لكي يتورها بتدلوها ونعيرها، ينبغي أن نراها على أنها مثلا «هي سنون تعاد». وحذف المبتدأ هنا من شأنه - في نظرنا - أن يضعنا مباشرة، وبدون أى تمهيد، في قلب الموضوع باستبعاد كل ما ليس ضروريا. وهو فضلا عما يتبعه من الإيجاز والتركيز يفسق على الكلام صفة المباشرة والدرامية. بل إن فيه أيضا ما يوحى، ولو من بعيد، بمجلل الشاعر، بما يبطئ همه ولا يجعله يكلف نفسه عناء كتابة جملة كاملة ذات مبتدأ وخبر. إذ لاجدوى من أى عناء في وجود آلى متكرر، وحياة لاجديد فيها ولا معنى. وليست عبارة «دهر يهد» مجرد تكرار مرادف لعبارة «سنون تعاد» كما قد يبدو لأول وهلة، على الرغم من أن ماقيا من التكرار يكنى لتأكيد فكرة تكرار الزمن ورتابته، فالسنون تدل على الزمن فقط، على حين أن الدهر أكثر من مجرد الزمن، إذ لا يتناول من معان تتعلق بالقضاء والتقدير وما يتحكم في عالم الفساد والتغير، أى في هذه الحياة الدنيا. وهذه الماقى لكلمة الدهر ستعرض لنا بوضوح قوة قوا بعد في آخر القصيدة في البيت العاشر والحادى عشر.

١٠ - ومن صابر الدهر صبرى له شكا في الثلاثين شكوى (ليد)

١١ - طشت ومن يريق أحق كمال (حسين) ودهرى (وليد)

وقسم الشاعر «لعمرك» في الشطر الثاني «لعمرك ماقى اللباني» جديد، لعله اختاره لقرب اللفظة من لفظ «هجر» الذى هو الموضوع المباشر للقصيدة، أى انصرام عام من عمر الشاعر وحلول عام جديد. هذا وقد وفق الشاعر في استخدامه «اللباني» رمزا للزمن. حقا إن لفظ «اللباني» تمييز شائع يفيد الزمن، وهي هنا أشد موسيقية وشاعرية من لفظة أخرى كالزمان مثلا، غير أن اختيار «اللباني» بالذات للتعبير عن فكرة أنه لاجديد تحت الشمس إنما يمهّد السبل لمقى البيت التالي:

أضاع لآدم صفلا الحلال فكيف نقول الحلال الوليد.

فالوقت هنا هو «الليل» والشاعر غارق في تأملاته في حياته وإحزانه، وسعيد في الكون ينظر إلى السماء، فيجد فيها الحلال. وطبيعى أنه في عيد ميلاده لاجديد في السماء البدر الكامل، وإنما يرى الحلال الوليد، أى يرى انعكاسا لهذا العام من عمره.

« على صفيحتيه حديث القري »

وواضح مافي هذه العبارة من جناس ، فالصفحة هي سطح الشيء ، وهي أيضا صفحة الكتاب . ويصير الشاعر سطح القمر صفحة سطر عليها تاريخ البشرية ، وهي صورة مرتبطة ارتباطا عضويا بما جاء قبلها من أن القمر يضيئ على البشرية الزمان البعيد ، ولذلك فهو يدون ما يضيئه على صفيحتيه . وحين يفصل الشاعر القري والحضارات المسطر تاريخها على وجه القمر ، نجد أنه يذكر أسماء مدن وحضارات مشحونة بالإيماءات العاطفية : منها الجاهل والإسلامي ومنها الفرعوني ، أسماء من القرآن الكريم أو من تاريخ مصر القديم ، « أيام (عاد) ودنيا (ثمود) » ولائحي كلمة « أيام » الزمن فقط ، وإنما هي تذكرنا بأيام العرب ، أي الحروب والمعارك ، وما إلى ذلك ، مما يقوم عليه التاريخ في مفهوم العرب القديم . كذلك توشى لفظة « دنيا » بالجهد والعظمة في هذه الحياة . وكثيرا ماورد اسمها قبيلتي عاد وثمود مما في شعر القدماء ، مثل الأعشى وطرفة وزهير ، وهما يرمزان إلى الجهد الفاتر وزوال كل عظمة وحبروت . وتدل « عاد » أيضا على ما هو قديم ، وما يتنسب إلى فجر تاريخ البشرية ، كما في عبارة (من عهد عاد) . لذلك كان ذكر عاد أمرا طبيعيا مهده له ذكر آدم في البيت الثاني . ويرد ذكر عاد وثمود معا في القرآن الكريم ، عبرة لكل من طغى وفسد نتيجة ماأحرزه من مجد وجبروت في هذه الدنيا . في سورة « الفجر » مثلا نجد هذه الآيات :

« ألم تركبت لعل ربك بعاد (٦) إرم ذات الجراد (٧) التي لم يخلق مثلها في البلاد (٨) وثمود الذين جابوا الصخر بالواد (٩) وفرعون ذى الأوتاد (١٠) » .

ونلاحظ أن أبرز عنصر في هذا الوصف هو روعة العبارة والمهندسة « إرم ذات الجراد » . ولعل هذا يفسر لنا لماذا كان انتقال شوق من عاد وثمود إلى طيبة بالذات ، عاصمة مصر الفرعونية بآثارها الرائعة ، انتقالا طبيعيا للغاية .

لقد مضت عاد وثمود إلى غير رجعة ولم تخلف أي أثر محسوس . أما طيبة ، التي كانت أهلة بالملوك يوما من الأيام ، فقد أصبحت الآن بقعة مقفرة في صعيد مصر يراها الجميع . إن المقابلة بين الاثنين واضحة جدا ، وواضح أيضا مقدار المقابلة بين طيبة الأمس . بملوكها ومجدها ، وطيبة اليوم بالصعيد ، والصعيد في ذهن القاهرة أيام شوق مرتبط بالتخلف والفقر والجهل والحياة البدائية . إن جميع الإنجازات البشرية ، وكل مجد دنيوي مصيره الدم والسيان ، عل حين أن القمر لايزال صامدا لايجول ضوءه ولايزول :

يزول ببعض سنه الصفا ويغى ببعض سنه الحديد ،

وكلمتا « الصفا » و« الحديد » - على الرغم من ورودهما معا في ترانثا الشعرى - عند أبي العتاهية مثلا :

وأى لسع يفسوت السنن إذا كان يبل الصفا والحديد ،
(ديوان أبي العتاهية : تحقيق شيخو ١٧ / ١٨)

هاتان الكلمتان لأنها تحييان مباشرة ، بعد الإشارة إلى طيبة في البيت السابق (ولأنها إذا تذكرنا ولغ شوق بآثار مصر الفرعونية) ، وتحيان بآثار الإنسان أو بما يخلفه من مصنوعات من الحجر والحديد ، وهي آثار مألوفة إلى الزوال والفساد والفتاة .

كذلك تذكرنا كلمة « الصفا » بجبل الصفا في مكة المكرمة وعمراسم الحج . ولما كان جبل الصفا لا يكا بهلوع على سطح الأرض فإنه بذلك يشهد بقوة الزمن في ترمية الحجر وإبادته . ولنلاحظ التوازن في هذا البيت :

يزول ببعض سنه الصفا ويغى ببعض سنه الحديد .

وفي البيت السابق :

(وطيبة) أكلة ببلوك (وطيبة) مقفرة بالصعيد

وإن كان التوازن مختلفا في الحالتين ، فهو توازن طباق في البيت السابق ، وفي البيت اللاحق توازن نواز وطراد . وتكشف لنا آخر عبارة للشاعر في وصف القمر مقدار دهشته وحيرته إزاء طبيعة الزمن للتناقض :

« ومن عجب وهو جد الليل يسيد الليالي فما يسيد »

— فالقمر يسجل بداية حياة الإنسان ولكنه أيضا يسجل تطوره ومسيرته حتى الموت . فهو إذن يشير إلى الحياة ويشير إلى الموت معا ، إنه يميت مايلد . أما صورة الأب أو الجد الذي يبد أولاده فأغلب الظن أن مصدرها الأسطورة اليونانية القديمة التي تحمل « كرونوس » ، أى الزمن ، في هيئة رجل يلتهم أولاده . ولعل شوق أثناء إقامته في أوروبا رأى نسخة من لوحة المصير الأسباني الشهير « جهنم » التي يصور فيها « كرونوس » وهو يلتهم أولاده فتزكت في نفسه أثرا عميقا . وجدير بالذكر أن صياغة شوق يترد فيها صدى من التراث الشرقي والعربي ، وبالذات من قول جميل بفيته « ولا حيا لها يبيد يبيده » وشعلنا هذا الصدى نقابل ، ولو على نحو لاشعوري ، بين عالم (جميل) الذي يقهر الحب في الزمن والموت ، وبين عالم (شوق) الذي سمته الزوال ، ويتخبط فيه الزمن على كل شيء ، إنه عالم ينسم بالمرت والعمق والجذب ، وهذا يؤدي بنا إلى القسم الثاني من القصيدة .

في هذا القسم الثاني يتخلل الشاعر من العام إلى الخاص ، أى من مفهوم الزمن ومن الهلاك في الساء إلى عيد ميلاده هو . فبدلا من السنين التي ترد في القصيدة العامة في مطلع القصيدة نجد ستة واحدة بالذات ، هي السنة الجديدة في عمر الشاعر ، وشطاطها قاتلا :

٨ - يفرولن يا عام قد عدت لي لسياليت شعري مبالغا تعود

في هذا الكلام أيضا صدى خافت لمطلع قصيدة « المنتهى » المشهورة في مجاز « الكافور » :

عيد بأية حال عدت يا عيد بما معنى أم لأمر فلك بمجد

ولعل هذه الفصلة بين كلام الشاعرین تفسر لنا إحساس شوق يرتابة حياته وعقمتها، فكل من الشاعرین يعان من الشعور بالفشل والإحباط، ومن عدم تحقق أحلامه الطموحة. ويتضح ذلك في حالة شوق من هذه الأبيات الأربعة التي يختتم بها القصيدة:

- ٩ - لقد كنت في الأسر ما زلت أريد لعل أنت في اليوم ما لا أريد
١٠ - ومن صابر الدهر صرير له شكا في الثلاثين شكوى (ليد)
١١ - طمئت ومثل يريم أحن كافي (حسين) وفهري (يزيد)
١٢ - طابت حتى صحت الجوهول وطابت حتى صحت الجوهول.

إن الذي جعل الشاعر يشعر بأن حياته مملّة طويلة هو صبره الطويل على أمارمه به دهره - وعجزه عن إظهار عواطفه على حقيقتها - وشعوره بتفوقه على رفاقه الذين هم أسعد منه حظاً - ومن ثمّ بعدم تقدير قومه له. وكما أن البيت الثامن يتضمن إشارة خفية إلى (المنشئ) فكذلك نجد شوق في البيت العاشر يقارن بين نفسه وبين الشاعر - وليد الذي أصبح مثلاً لطول العمر. ولعل معنى الظلم لدى الشاعر قد جاء عن طريق المعاني التي ترتبط بكلمة «الصفاء» في البيت السادس.

فالسي بين الصفاء والمروة الذي يقوم به الحاج المسلم، يقال إنه يرمز إلى سعي هاجر، امرأة إبراهيم عليه السلام، بين هذين الجبلين باحثة عن الماء لكي تروي به ظمأ ابنها إسماعيل. كذلك يشعر شوق بأن القدر كان قاسياً عليه مثلاً كان «يزيد بن معاوية» قاسياً على «الحسين»، ولد «علي بن أبي طالب» حين قتله في معركة كربلاء. تلك المعركة التي كان لها أثر حاسم في تاريخ الإسلام والتي يحتفل بذكرها الشيعة في تحفيلات التزينة، وفيها يصوّر عذاب الشهداء تصويراً واقعياً، وأبرز ألوان هذا المذهب هو الظلم. وهكذا - حين يقارن شوق نفسه بالحسين إنما يصور نفسه كشهيد من الشهداء وضحية من ضحايا القدر. إنه أشدّ بالرى من غيره. وهو يشبه الشمية أيضاً في أنه لا يستطيع أن يظهر مشاعره على حقيقتها، وإنما عليه أن يلجأ إلى التفتية، فهو يخفي مواهبه، ويضطر إلى وصية من هم دونه علماً ودكاه، فيتباعد ويداهن بقصد مراعاة واجبات الحياة الاجتماعية.

وعلى الرغم من أن الذي دفع الشاعر إلى نظم هذه القصيدة هو موقفه الخاص، أو ظروفه الخاصة، فإنه جدير بالذكر أن شوق يبدأ بأن يعرض لنا قضية عامة ولا يعرض لوضعه الخاص إلا في القسم الثاني من القصيدة. فالانحياز الذي تتحرك فيه القصيدة من العام إلى الخاص ومع ذلك فنلاحظ أن نستنتج من ذلك أن القصيدة يعجزها الاتصال أو العاطفة. فالذي يصنعه شوق هو أنه يحاول تعميم مشاعره الشخصية، وهو حين يصدر حكمه على الإنسان ووضعه بصفة عامة، إنما يمر في نفس الوقت عن رؤية للحياة، هي في جوهرها رؤيته الشخصية. ولهذا المظاهرة نظائر كثيرة في الشعر العربي وغير العربي على حد سواء.

ولقد حاولنا أن نتج الانحياز الذي تسير فيه خواطر الشاعر

ومعانيه. فبينما لنا أن حلول العام الجديد في عمر الشاعر قد حوّل أُمكاره إلى الأعوام الماضية أولاً - ثم إلى الزمن ذاته. ومن ثمّ إلى الخلال في السماء. وهذا بدوره دفع الشاعر إلى التفكير في المارقة بين الإنسان والقمر. مما أدى في نهاية الأمر إلى حيرة الشاعر أمام ما في الزمن ذاته من تناقض. والبيت الأخير في القسم الأول من القصيدة ينتهي بالليالي كما ينتهي بها أول بيت في هذا القسم. وبذلك يُلغى هذا القسم شكلاً شبه دائري. كذلك يبدأ القسم الثاني بمناجاة العام الجديد كما يبدأ القسم الأول بالقضية العامة عن السنين. وفي القسم الثاني يفصح الشاعر عن الأسباب الشخصية التي حفزته على إصدار حكمه العام في القسم الأول. وهكذا فالقصيدة في نظرنا تنمو معانيها وتطرد وتقدم على نحو واضح طبيعي لا اتصال فيه. ولولا القسم الثاني لما أمكننا أن نعرف تلك المعلومات الخاصة بنجاة الشاعر ولأن نعلم أن المناسبة هي عيد ميلاد الشاعر. لقد حاولنا - في هذا التحليل المختضب - أن نبين مدى تلاؤم أجزاء القصيدة وتلاحمها وانتظامها على نحو وثيق. وأن نوضح كيف تتولد الأبيات الشعرية بعضها من بعض في تسليح بدعي محكم. وكيف ترتبط كل صورة غنوية عن طريق علاقات وإيحاءات واضحة كانت أو خفية. ولن نبالغ حين نقول إننا لن نذكر للمخى الكليل للقصيدة إلا بعد أن تتم قراءتها حتى البيت الأخير منها.

ومع ما في القصيدة من مشاعر وأحاسيس شخصية لها من شك في أنها تمجّد أيضاً عنصرها لاشخصيا واضحا. ودليلاً قوياً على رغبة الشاعر في الفرار بما هو شخصي بحث. ففضلاً عن محاولة الشاعر تعميم مشاعره - كما رأينا آنفاً - هناك العنوان الذي وضعه للقصيدة: «الخلال». ولنتذكر أن القصيدة وُردت في الجزء الثاني من الشوقيات تحت عنوان «باب الوصف». إذن يبدو أن الشاعر يريد أن يؤمننا بأنه لم يفعل أكثر من أنه وضع قصيدة وصفية خالصة عن الخلال. وهذا شيء غريب، لاسيما إن أعيننا في الاعتبار أن القصيدة في جوهرها تدور حول الشاعر ذاته، حول قنوطه وحبوطه وعدم تحقيق آماله وطموحه، وحول مشاعره إزاء دلالة الزمن وجدوى الجهد البشري. كذلك يتعمد الشاعر - كما رأينا - على التراث الشعري العربي ليستلهمه ويستمد منه الكثير للفظا ومعنى. وإشاراته إلى القرآن الكريم وإلى الشعر العربي والتاريخ الإسلامي إنما هي إشارات من شأنها أن تضع في سياق تراث بالذات، وغنى عن الذكر أن لجوء القدر إلى لغة الجماعة وموزونها ومصطلحاتها يعنى بجعله عابداً يشعر بالأمن والطمأنينة. وعما يتقاضي به التوتر والتأزم

أما من ناحية الأسلوب ففي القصيدة الكثير من الصفات التي من شأنها أن تكبح جماح عاطفة الشاعر. وتجعله يتحكم في انفعالاته. صفات شكلية مثل التوازن والتوازي في العبارة والتركيب (انظر البيت الثالث والخامس والسادس والسابع والتاسع والثاني عشر) ومثل التكرار والتوصيف (انظر البيت الثاني والثالث والخامس والسادس والسابع والثاني عشر) ناهيك عن موسيقى القصيدة.

لقد قلت في مستهل حديثي إن هناك مالا يحصى من الكتب والمقالات التي وضعت في دراسة شوقي . ولكن يبدو أن 'نرى محاولات لتحليل شعره على نحو مفصل دقيق كما حاولنا في هذه الكلمة . وإتنا لنأمل أن تكون هذه الكلمة التي قصرنا الحديث فيها على قصيدة واحدة لشوقي - قصيدة قصيرة وغير معروفة نسبياً - قد أفنعت بعضنا على الأقل بضرورة تطبيق هذا المنهج النقدي التفصيلي على قصائد شوقي الكبرى ومطلوئه الناجحة .

وهل هائله من هو أزهف إحساساً عوسيق الشعر العربي من شوقي ؟ كل هذه الأمور جعلت قصيدة « الحلال » - على الرغم مما نحويه من نظرة شخصية للحياة - تصنف بالألاشخصية والأثران والتفعل . وهذه صفات يتميز بها الفن « الكلاسيكي » .

ولا يقل كلاسيكية ما نجد عند شوقي من نزعة إلى رؤية الإنسان في سياق عريض شاسع من الزمن . أى في نطاق التاريخ البشرى بأكمله . وهي نزعة تظهر في العديد من قصائده ، ومن شأنها التقليل من حدة العنصر الفردي الشخصي . وتأكيد ما هو عام وثابت في الإنسان .

تنظيم الأسرة ..

من أجل صحة أفضل للأوم
وأعباء أقل للأب

مع
مركز الإعلام والتعليم والاتصال
الهيئة العامة للإعلامات



توازن البناء في شعر شوقي

«نموذج تطبيقي»

محمود الربيعي

دخل شعر شوقي بيوت الناس قبل أن يدخلها الراديو والتلفزيون ، وحقق في نفوس الكثيرين أثرًا عميقًا كان يتوارثه أفراد الأسرة «المعلمة» - حتى في أعماق الريف - جيلاً بعد جيل . وكنا على عهد الطلب - حين نسمع إعجاباً بشعر شوقي من شخص لا يستطيع له تعليلاً - نقول : «هذا إعجاب أسرى» . أمّا سمعة شوقي الشاعر في العالم العربي ، من غربه إلى شرقه ، فلم يظفر بها شاعر آخر في العصر الحديث . وكان الإعجاب بشوقي يختلط في نفوس الكثيرين بإعجابهم بالزعماء السياسيين ، وبالأحزاب الشعبية ، أي أنه - في جانب كبير منه - كان إعجاباً تم عن طريق «العدوى» ، لا عن طريق المعرفة الحقة ، أو البصر السليم ، وهو من ثم يمكن أن يطرح دون ندم . ولكن هذا الإعجاب أصبح - عن طريق انتقال الثقافة في مجتمع الأميين - حقيقة مادية واقعة غير قابلة للمناقشة ، فضلاً عن قيوماً للرد ، وانتقل إلى معاهد العلم ، وجمعيات المثقفين ، وبقيت محاولة الفحص والتعليل عزيزة المثال ، لا تستطيعها الأغلبية الساحقة ، ولا تجرؤ عليها الأقلية النادرة . وكان هذا الموقف دليلاً قوياً على أن ثمة خللاً في الواقع الأدبي ، إذ بدون الفحص المختصر ، والقبول للملل ، أو الرفض للملل ، نبي الحال ، في أمور الأدب وغيره من جوانب الحياة ، محاطة ، الأمر الذي لا يمكن معه تحقيق نهضة حقيقية على الإطلاق .

فيه مطمورة تحت ركاب من الغضب ، والشتائم ، والسخرية ، والتكلم ، ولكنها أمور لا تدخل في صميم النقد ، بل هي أقرب ما تكون إلى «طفاة الليل»^(١)

لقد كانت واحدة من الفترات المرة لكل ذلك أن ورننا «التحويل الصغرى» الذي أصبح - حتى هذه اللحظة - يجعل مكانة «لدى القارئ العادي» أرومخ من مكانة «النقد الأدبي الحقيقي» . لقد فهمت المسألة على أنها «معركة» (وإن كانت معركة من طرف واحد ، إذ لم يشارك فيها شوقي بكلمة واحدة مكتوبة) ، وتلنها «معارك» أخرى طاحنة في تاريخ النقد العربي الحديث . وقد

ورسوخ هذا الإعجاب غير الملل على هذا النحو هو السبب - عندى - في أن العقاد حين رفض شعر شوقي جاء رفضه عنيفاً (وأخشى أن أقول : عنصرياً) . لقد كان أشبه بالطاقة المضغوطة التي حرمت التنفيس الطبيعي طويلاً فتفجرت كالقنبلة . كان العقاد يريد أن يستخدم أسلوب «العتف الثوري» في مجال ليس العتف الثوري هو السبيل للملائم لإصلاح علة وآفاته . والذي يستعرض كتاب «الديوان» للعقاد والمأزق يجد أن معجم «الإصلاح الثوري» يتردد فيه بدرجة عالية : تحطيم الأصنام ، وإزالة الحطام ، والبلد على أساس جديد نظيف .. الخ ، كما يجد أن «الفراغ» التقديمية

على الطريقة التي قررها « فلان أو علان » من التخصصين في المسرح (حسب قولهم) من الدارسين الأوربيين فقد أصبح كلامه لا قيمة له . وبينني أن يطرح - وهؤلاء ما يكلفوا خاطرهم - ببساطة . مشقة النظر في قيم عملة أخرى لقن شوقي . وركزنا إلى كلهم الذي انتهى بقرارة سطور من مرجح - الله أعلم بقيمته - واستراضوا إلى محاكمة مسرح شوقي طبقاً لذلك .^(٣)

وهكذا انتهى بنا الحال إلى طريق متقن في درس شعر شوقي . وفي تقديره والحكم عليه . وقد أوقفنا هذا الطريق المغلق في تناقض عجيب . فن ناحية تقول إن شوقي شاعر العرب والإسلام . وهو أمير الشعراء . ومن ناحية أخرى تقول : هو الشاعر الذي لا يدرك من أصول فنه ما يدركه متفرد متفرد «متوسط الحال» . يعد رسالة «متوسطة الحال» ليحصل بها على الماجستير ! فهل نمة ذليل أقوى من هذا الدليل على حالة الاضطراب والتشوش التي وصلنا إليها في أمر النظر في شعر شوقي ؟

إن الدورة قد اكتملت . والحلقة الصماء قد أحكم طرفها . ولابد من مخرج . وهندي أن المخرج اللازم الوحيد هو العودة إلى نصوص شعر شوقي . والبدء منها . وطرح كل « أفكار مسبقة » . ينبغي أن ننظر في هذا الشعر عبرين من المظاهر المتواردة المتحازة إلى شوقي أو بعده . ومبرين حتى من الانحياز إلى ما نحب أن يكونه شوقي من أنه شاعر الأمة العربية والأمة الإسلامية^(٤) ومبرين كذلك من الاعتقاد بأن ثمة موضوعات مهمة في الشعر . وموضوعات غير مهمة . ومبرين من « عقدة النقص » التي ترى نموذج الكمال فيها يكتبه الغريون عن أصول الفن .^(٥)

فإذا وجدنا أنفسنا وجهاً لوجه أمام النص فحسنا في ذاته . بصلته بناءً لغوياً خاصاً ، يفضي إلى معانٍ معينة . ويتخذ له موضوعاً من داخل تركيبه . يتبر عن رؤية الشاعر الفنية . لا عن موقفه السياسي . أو الاجتماعي . حكم من مظاهر تاه فيها الباحثون عن موقف الشاعر السياسي والاجتماعي . مسجلين على أنفسهم سداجة النظرة وضيقتها . وعرق الفن واتساع مداه . ونحتاج مصص النص إلى عدة النقاد الأساسية . وهي القدرة على فهم « رؤية » الفنان . وعقد حوار معها . وتقديرها حتى قدرها . وعدة النقاد هي « موهبته » و« لوهيته » كلمة لا يمكن تعريفها على وجه الدقة . وإن أمكن تقريب معناها . فالذي لم يلقه الله بموهبة النقاد لا يمكن أن يصير ناقداً على الإطلاق . ودعى أقرب معنى « لوهية » كما أفهمه فأقول : إنها الحب الفطري لهذا الشيء الخالد الجليل العظيم الذي هو « الأدب » . والاعتقاد الراسخ في ضرورته لجعل « الناس » « ناساً » بلغنى الصحيح . والدارس إذا لم ينشأ على اعتقاد ذلك فن الخير لا ألا يشتغل في نظري بالنقد على الإطلاق .^(٦)

على أن الموهبة وسدحها لا تصنع ناقداً . ولا يمكن أن نتج تلقائياً للقدرة على كتابة مقالة نقدية جيدة . ولست في حاجة إلى

أصبحت هذه « المارك » هدفاً في ذاتها . وضاع الهدف الحقيقي في الطريق . وأصبحت الإثارة هي الطابع المميز للخلاف الأدبي . الذي هو - في الأصل - فرع اختلاف الرؤية والفكر . وهو أمر صحتي بطبيعته متى مورس على وجهه الصحيح . ولكن الجو العام - كما قلت - كان جو « هياج » في شتى النواحي . ولا عجب أن نال الأدب منه أوفى نصيب .

على أن تطوّر الحياة الأدبية . واستحدثت ما يسمى بمناهج النقد الأدبي . لم يقلل من الوضع الضار الذي انتهى إليه حال التنازل الأدبي . ولا يزال أمر « الإثارة الأدبية » لا « الدرس » الأدبي هو الطابع الغالب على حياتنا النقدية . إن « المناقشة » الأدبية عادة تتحول في ألبينا بسرعة إلى « معركة » أدبية . ينس في الموضوع الأصل . وتكاثل الاتهامات الجارحة المشينة . كل هذا باسم الأدب ! ومن مظاهر ذلك أننا عادة ننسى « القضية المطروحة » . ونتجه فوراً إلى « نية » الشخص « ودوافعه » . و« لثيرات الحركة » . وما إلى ذلك . وقد تتجاوز ذلك فترى بالهم من « رجعية » . و« تقدمية » . « وسوء نية » . وتصل المسألة أحياناً - حسب الأحوال - حد التشكيك في حب الوطن . بل التشكيك في العقيدة . كل هذا - وباللمجب - في مناقشات في النقد الأدبي :

كان لاستيراد المناهج الأدبية ضرر آخر معوق لا يقلل لنعمنا عن الضرر الذي تحدثت عنه (وسأترك نفسي فيها يتصل من الأمر بشعر شوقي) وهو أن الدارسين مسرحاً ما تقدموا إلى إنتاج شوقي في الشعر الغنائي والمسرحي يقيسون قيمته طبقاً لما لديهم من معلومات عن هذه المناهج . ولم تكن نتيجة ذلك - إذا استحضرت ما كتب عن شوقي . وما أكثره - في صالح الدرس الأدبي على الإطلاق ؛ فكثير مما كتب كان عن شخص شوقي لا عن شعره . وكثير منه كان عن « موضوعات » شعر شوقي لا عن شعره . فقرأنا عن « العروبة » والإسلام « وه السياسة » . ولم نقرأ عن « الشعر » . وكثير منه كان عن دلالة شعر شوقي على شخصيته (وهذه هي القول التي استخدمها العقاد ونحن بعده في النظر في شعر شوقي) . وقد زحفت إلى شعر شوقي حتى الصبغات الأحداث - الأسلوبية - واللغوية وما أشبه . وكان من نتيجة ذلك كله أن حوكم شوقي محاكمة غير عادلة ؛ لقد أعادوه إلى « حجرة الدراسة » . ولقوه درساً في كيفية كتابة الشعر . ولتسل عما قيل في مسرح شوقي . وكيف أنه « غنائي » وليس « درامياً » . ومن أنه يقطع غزلة . ومن أنه ضد المظاهر الشعبية .. الخ^(٧) . لقد نظر إلى شوقي على أنه أقل من أن يفهم في أصول فنه ما يمكن أن يفهمه « صيد » في الجامعة يعد رسالة « ماجستير » ! ومتى ؟ في زمن يعلم فيه الكفاية . من ذوى النظر . المستوى الحقيقي لمثل هذه الرسائل . ولدى الحقيقي « لعلهم » أصحابها . لقد وصلنا إلى الحالة التي تقول فيها إن شوقي إذا لم يكتب

القول بأن الذي يضع الوجهة في «حالة عمل» هو «الثقافة»
وه «الثقافة» كلمة غامضة أخرى يحتاج معناها إلى تقريب. وعندى
أن ثقافة الناقد هي خبرته الحاصلة من الاطلاع المنظم على أكبر قدر
ممكن من الأعمال الإبداعية والتقدية، وإنتاج الفكر البشري في غير
الأدب والتقد، ثم هواياته، وتأملاته، واحتكاكه بالناس
والأشياء، وأسفاره.. الخ، وبعبارة أخرى ثقافة الناقد هي رؤيته
الحاصلة مما اكتسبه في حياته من نظر وبصر وقدرة على التحليل،
والتركيب والاستنتاج.

ومن علامات هذا الضرب من الثقافة أنه يعلن عن نفسه،
ولكن على نحو غير مباشر. وهو غير «كمية للمعلومات» التي
لا يستطيع صاحبها تأجيل الإعلان عنها فور بدئه الكلام على هذا
العمل الأدبي أو ذاك.

وشعر شوقي محتاج إلى تضاعف جهود النقاد المهووبين المثقفين من
أبناء هذه الأمة، الذين يتعاملون مع الفن الشعري، لأمع شخص
شوقي، والذين يمجرون الشعر، ويعتقدون أنه ضرورة حياة،
ويتفرون على مهمة إيصال صورة الشعر، في الماضي والحاضر،
صحيحة إلى الأجيال القادمة.

ولست أزعم - والعياذ بالله - أن ما أقدمه هنا من قراءة
لقصيدة «ليان» لشوقي يدخل في هذا الباب، أو يحقق شيئاً ذا خطر
مما أشرت إليه، وإنما أقول إن نوعاً قريباً من نوع محاولتي ينبغي أن
يتكرر، وذلك حتى تثبت في أذهان الناس حب الوقوف عند
الشعر، ونقرأ معهم - ولا أقول لهم - أكبر عدد ممكن من
القصائد. وهذا من تقدم هذه القراءة أن أدع غيري أن يقدم
قصائد أخرى بطريقته الخاصة في القراءة، وأن يهدي إلى القارئ
للمتعلم نموذجاً في القراءة أفضل من النموذج الذي أقدمه. ويجعل
إليّ أن القارئ ملّ الإشارات العامة الغامضة المبهمة، كما ملّ
الإشارات المتعالية إلى الفلسفات، والمذاهب، والمدارس، وأصبح
في حاجة ماسة إلى النموذج التطبيقي. وأنا على يقين من أن تراكم
نماذج القراءة - حتى على نحو كمي - والإلحاح بها على ذهن القارئ
سيثبت النظر يوماً ما إلى أن ثمة شيئاً رائعاً، ومفيداً، ومتعة، في الشعر
لا يستقيم بدون أمر الحياة.

أما إذا لم تثر مثل هذه الدعوة إلى قراءة «النص الشوقي» -
وفيها تدور في فلك أنه شاعر الأمة، وأمير الشعراء، أو الشاعر
الذاتي الطغوي التقليدي الذي لا يعرف أصول فنه، فيسبب شوقي
في حياتنا كالشبح؛ الذي يتحدث الناس جميعاً عنه دون أن يكون
واحد منهم قادراً على وصفه باعتباره كيئاناً ملموساً من لحم ودم.

ليان^(٧)

١ - الشجر من سواد الضروب لحيته
والنابلي يفتحهم شبيحة

- ٢ - الفخيرات وضلضون وسينة
بسنكو بين الشلوع سبينة
- ٣ - الشجيرة النبطية لمهرى
الشعيرات به و كنت سبينة
- ٤ - الضيعة سبينة مهر جفينة
لسيل الجوار ثمنه ضلينة^(٨)
- ٥ - الفروقات الهنبة أنفان لفتا
بني الطوبون بنطرو وسبينة
- ٦ - المبيحة على سواه شطرو
سبينة على سبينة كسبينة
- ٧ - و أفن أحمك من فها ، بكتبة ،
حيثما تحتاجه فصر وعلمنا^(٩)
- ٨ - نبتة دارك زيب كسبينة
بين الفنا الخطار عط نجينة
- ٩ - الشوسيل بين الجندول وذه
والأف من خسر الحسائل قرنة
- ١ - إن قلت بستان الجنال شطبا
قال الجنال براسني منلثة
- ١١ - دخل الكنية فارتقت لم يفل
قالت ذرة طريفة لزغنة
- ١٢ - فازيد عطبا وأفرض نابرا
خل من الحيد الجلاع مرفنة
- ١٣ - قصرت للشار إلى الزاب
وزكمتهم لباني فاضلة
- ١٤ - فتنى إلى زينة أول جوف
ولفت عليه عبيلي لفتنة
- ١٥ - قد جت من بحر الجفون قصدير
ولفت من بحر البناو لبيانة
- ١٦ - لنا طرقت به على حرم الهدي
لا من البفول ولضلاو وضنة
- ١٧ - قالت ترى نجم البيان فقلت بل
لكن البيان بأزكم بتمنة
- ١٨ - بلغ منها بشوسو ومشورو
لنبتان واضطرم الخفاق سبينة
- ١٩ - من كل غافر القدر من أفلاو
لنبتان الفضي إذا سبينة
- ٢٠ - حلى الحقيقة لا أقدم يؤودة
جفنا ولا قلب الجنبه بفرولة
- ٢١ - وعلى حميد المصير من آثرو
عشق يسبين جلاله ولوثة
- ٢٢ - مهر كمل ريسو وكمل قرارو
بئر الفراع مهر الكراب لمعنة
- ٢٣ - أهلت أبكي العلم حول رؤوبوم
لم افقتني إلى البيان بكتبة

وهي بداية متحذبة تُعلن عن أن الشاعر سينتج قصيدته من صخر، وسيعبد طريقها كما يعبد الطريق الجبل بواسطة «التصغير»، حتى تتسوى عملاً «كلاسيكياً» غودجياً، مبنياً على نحو هندسي، منطقي، يشتمل على بداية، ووسط، ونهاية، كما يشتمل على زوايا وأزواقة، وله معيار مكتمل الأركان، يصاغ في موسيقى مترجحة، مستوية ومتنوعة، صاعدة وهابطة، يشبه عمل النحات، ويشبه عمل الرسام، ويشبه الغابة الطبيعية، ويشبه البحر، ويشبه الجبال ذات الأحاديد - أو عبارة تنفي عن كل هذا - يشبه الحياة !

وتضمنا كلمة الانتاج «الشعر» منذ البداية في حالة من العمق - والغموض - والتعظيم - والحلوف - وكل ما إلى ذلك من أنواع «عدم اليقين» و «توقع المفارقات» . وقد واجهنا الشاعر بهذه الكلمة - أوجه القيمة اللغوية، منذ البداية - وذلك حتى تقع في أسرها (وربما قلت في «سحراها») ، ثم لم يلبث أن ربطها ربطاً وثيقاً بالسواد (من سود العيون) ، فبان لنا أنه ليس الشعر فحسب بل الشعر الحاصل من «سود العيون» (فهل يراد منا أن تقع في أسر جديد هو أسر «السحر الأسود» ؟ !) ولابد أن تكون النتيجة المتوقعة أن أثر هذا «السحر» في النفس أثر لا يمكن أن يقاوم . إنه يضع النفس في حالة «لفقدان السيطرة» ، ويحجب الشعر الثالث من البيت كاشفاً بطريقة لا خفاء فيها عن «لفقدان السيطرة» هذا ، وذلك عن طريق «الاطراد والتجاسس» ، فإذا كان «السحر من سود العيون» يفقدنا السيطرة على النفس فإن «الباهل» (الخمر الجيدة) تفعل بنا الشيء ذاته ، أو قل تضاعف الإحساس . «بالسحر من سود العيون» و«توازن» معه و«تجاسس» .

وفقدان السيطرة يعني سلب عصر «الحداثة» في الإحساس بإشاعة الحذر فيه ، وهذا السلب الذي يحدث - ضرورة - بفعل «السحر» . ويؤكد بفعل «الباهل» ، يُجاسس في البيت الثاني بقيمتين لغويتين هما «الفاترات» و «ما فترن» ، وهما قيمتان تقويان أثر «الفتور» . وتقويان الإحساس بأسر السحر، وأسر الخمر، فتنتشر نتيجة ذلك - خلال الحذر على مساحة واسعة - تردد إلى الخلف (البيت الأول) وتنتشر إلى الأمام ، ونحن ما نكاد ندرك «الاطراد» المائل في «السحر» - «والخمر» ، «والفتور» حتى ندرك «التقابل» المائل في «الفاترات» و«ما فترن» .

وفي هذه المرحلة المبكرة من القصيدة يبدأ وعينا في إدراك أن هذه القصيدة مبنية من مادة «مطردة» - «متجانسة» - ومن مادة «متقابلة» - «متضادة» - وهذا يقوى إحساسنا بالقيم المعبر عنها في القصيدة ، ويوضح لنا دلالات المعاني . ويأتي هذا من جمع الشيء إلى شبيهه أحياناً ، وإلى نقيضه أحياناً . ويعمل «التقابل» في الأبيات التالية فعله ، ويؤكد هو العصب الأساسي الذي يمد عليه شرق نسيج المعنى . ومن الواضح أن أسلوب «اللعب الحر على المقابلات» يسود سيادة مطلقة من بداية البيت الثاني إلى نهاية البيت السادس : السابضات وصافون رماينة يمسدو بين الصلوع مبيته

- ٢٤ - لَيْسَانُ وَالْمَلْعَدَةُ مَجْتَرَاغُ هَوَى كَمْ
يَوْمَسْ بَلَّزَيْنِ سَهْنَسَا سَلَكُونَهُ
- ٢٥ - هَوَى ذِرْوَةً هَرِ الْخَنْزِ عَمَّ مَرْوَبَةٌ
وَقَرَأَ السَّرَّاعَةُ وَالْجَبْهَى «يَهْزُونَهُ»^(١)
- ٢٦ - يَلْكَ الْهَضَابِ الْعَمَّ سُلْطَانُ الْمَرْبَى
حَمَامُ الشَّخْمِيهِ فَرْوَنُهُ وَالْمُطَوْنَةُ
- ٢٧ - سَهْنَاءُ شَاطِرُهُ الْجَلَالُ فَلَا يَرَى
إِلَّا أَنَّهُ مُنْجَسَفَةٌ وَمُسَوْنَةُ^(٢)
- ٢٨ - زَالِجُ الْفَرْدِ انْهَضَتْ تَوَضَّعُ
هَرِ السُّودَةِ السَّعَالِي لَمْ وَكُحُونَهُ
- ٢٩ - جَمَلُ عَلَى أَذَلْ يَطْوِي عَنَيْتُهُ
وَيَسْتَلْزِمُهُ سَهْنَاءُ الْفَرَى جَسْرُونَهُ
- ٣٠ - أَنَهَى مِنْ الْوَشَى الْكَرِيمِ مَرْوَجَةٌ
وَالَّذُ مِنْ غَطَلِ الشَّعْبِ مَرْوَنَةُ^(٣)
- ٣١ - يَنْطَلُ رَوَّابِيهِ عَلَى كَهْمُونِهَا
يَلْكَ الْيُوشَا قَبَسِيغُ وَلَقَبْنَهُ
- ٣٢ - وَكَانَ أَيَّامُ الْقَبَابِ رَوَّجَةٌ
وَكُنَّ أَسْلَافُ الْكِبَابِ مَرْوَنُهُ
- ٣٣ - وَكَانَ رُيْحَانُ الضَّبَا رُيْحَانُهُ
بِسَرِّ السَّرِيرِ مَجْمُونُهُ وَتَفْلُونُهُ
- ٣٤ - وَكَانَ أَلْدَاءُ الْهَوَامِ يَمِينُهُ
وَكُنَّ الْخَسْرَافُ الْإِسْدُ نَوَلُونُهُ
- ٣٥ - وَكَانَ حَمْسُ الْقَاعِ فِي الْأَذَى الضَّفَا
صَوْنُ الْبَحَابِ هَهْوَرُهُ وَخَفْلُونُهُ
- ٣٦ - وَكَانَ سَاءُ فَنَّا وَجُونِ لَجَبُونِهِ
وَضَمَّ الْحَمْرُوسُ نَجَبُونَهُ وَتَصَبْنَهُ
- ٣٧ - زُغَمَةُ لَيْسَانُ وَأَطْلُ تَبِينُهُ
لَيْسَانُ هَرِ تَهَابِكُونُ عَطْمُونُهُ
- ٣٨ - فَذَرَانِي إِبْسَالِكُمْ وَلَقَبِكُمْ
شَرَكْنَا عَلَى الشَّرَبِ الْوَدَى أُولِينُهُ
- ٣٩ - نَاجَ التَّيَابَةِ هَرِ دَمِجِ رَوَّابِكُمْ
لَمْ يَنْكُرْ لَوْلُونُهُ وَلَا تَهْفُونُهُ
- ٤٠ - «مَوْسَى» عَمَّ الرِّقَى عَمَّ لَوَّابِكُمْ
لَا السُّطْمُ يَمْزِينُهُ وَلَا طَهْفُونُهُ^(٤)
- ٤١ - أَنَفَمُ وَصَابِكُمْ إِذَا مَتَبَنُونُهُ
كَأَلْفَهَرِ الْأَيَّامِ فِيهِ وَكُنَّكُمْ
- ٤٢ - هَوَى عَمَّ الْأَيَّامِ فِيهِ وَكُنَّكُمْ
أَخَصَفُهُ هَرِ فَطَبُونُهُ

تبدأ القصيدة بداية «صوتية» «شديدة» تتمثل في ذلك الحرف للشَّد في كلمة «السَّحر» من البيت الأول :
أَنَحَرُ في سود العيون لقيته والبايل بلحظهن سقيته

والملاحظ أولاً أن أسلوب «الإيham» (في الإشارة إلى المرأة الخبيثة على أنها «مها»، واستيفاء صفاتها، ومن ثم أركان الصورة التعبيرية على هذا الأساس) مستمر في الآيات الأربعة السابقة «وأغن أحكل» (جَمَعَ بين سحرى الصوت والسَّمة)، والملاحظ ثانياً أن شوق يصل «الكحل» هنا «بالسواد» هناك في مطلع القصيدة، فيقينا واقعين تحت تأثير «السحر من سود العيون لقيته»، كما يصل «علقت محاجرهم دمي وعلقته» هنا «بألبال بلحظهن سقيته» هناك، فالخارج هنا تعلق الدم، والخمر إنما تؤثر عن طريق الوصول إلى الدم، والملاحظ ثالثاً أنه يذكر «لبان» في البيت الثامن - ولأول مرة في القصيدة، ولكنه لا يقف عنده، وإنما يتخذ فحسب معبراً لاستيفاء الموقف الذي يحاول استيفاءه منذ مطلع القصيدة.

ولا تزال العناصر الطبيعية تفيض عليه؛ الماء الجارى، والحضرة الشاملة، وهو لا يستخفهما باعتبارها هدفاً في ذاتها، وبعبارة أدق لا يذكرها مفردة، وإنما من حيث هي خيط في نسج خاص، يعود به في النهاية إلى هذا الكيان الجميل الذي يدور حوله من شتى الزوايا ليبرز لنا جماله كاملاً، حتى لكأنه تغال ينحته شوق على نحو ما يُحِبُّ. ونحس أن شوق نفسه على وحي بأنه «ينحت» بالشعر تمثالاً لهذا المخلوق الجميل، ولم يكن عمل «المثال» بعيداً أبداً عن ذهنه، أو لم يكن غنثه القصيدة من «مادة خام» هي اللغة بعيداً في ذهنه عن تحت «المثال» تغالاه الجميل من مادة الحجر الخام التي يشكل منها:

إن قلت تغال الخجال منصبا قال الخجال برامعى مثلنه

وه «الإيham» - الذي استمر منذ مطلع القصيدة - والذي قدم لنا الإنسان الجميل في صورة المها - يكسب معناه في ضوء حقيقة الواقعة هي أن شوقاً شاعر ذو رؤية «كلاسيكية جديدة» ومعنى هذه الصفة أنه ينشئ عمله الشعري بمهارة كبيرة تعمل من خلال الألف، والتقاليد، وألوان السياق المتوارثة. وينشئ ألا يتبادر إلى ذهنه أن هذه الرؤية الكلاسيكية تقلل من شأن شاعرية شوق، أو تخط من قدر طاقته الإبداعية. ويكي أن نستحضر في ذهنه أن كورن، وراسين، وعلق، ووب، وجونسون، ودردين، وسواهم من المعلقة، كانوا شعراء كلاسيكيين. وغاية ما يمكن أن يقال إن الشاعر الكلاسيكي يرى أن موهبته - وهي موهبة فرد - لا تغنث أثرها كاملاً إلا إذا عملت ضمن حدود مشروعة معترف بها، وأن الصوت المفرد لا يمكن أن يصنع «صفونية» شعرية، وأن الزكائر «والرابع» التي أرساها الأقدمون، شاعر أعقربا بعد شاعر عبقري، هي الصيغة اللامثلة المؤثرة التي يجب أن يعرف في إطارها اللحن المبقر الجديد، وهنا ينحصر «الحلق» - بمعنى الاختراع على غير مثال سابق - في أضيق الحدود، وبيق «الحلق» على نموذج ومثال مستمر في وعي المثققي مضماراً تمثلاً بدون حدود.

ثم يتحول الإيham السائد منذ مطلع القصيدة نحواً «وعسراً» في البيت الحادى عشر. ويعلن عن هذا التحول في العبارة الأولى: «دخل الكتيبة». لقد كنا من قبل ندرك أن شوقياً يصف فتاة

الناصيات الموقظان للمهوى العرويات به وكنت سليته القناتلات. بهابت في جمنه عل الفرار معرهد إصليته الشارعات الخدب امثال الفتا بجى الطعن بنظرة وبجته الناصجات على سواء مطوره سقا على منواله كسبيته

فبالإضافة إلى «القناترات» و «ما فترن» في البيت التالى من القصيدة نجد «المسند» (الحركة والانطلاق)، و «صيته» (الاستقرار لقابل للحركة) في البيت ذاته. وفي البيت الثالث نجد مقابلة ظاهرة للبان في «الناصيات - الموقظان»، ومقابلة أخرى منها قليلاً في «العرويات» و «سليته»، إذ الإغراء نوع من التحريك. و«السوى» نوع من الثبات في النسيان. وتقام في البيت الرابع مقابلة بين «عل» و «معهد» مع أن السبب فيها واحد. وفي الخامس تنبض بين «بجى» و «يجت». وهذا كله مع اتصال «الحنى الأم» الناشئ من «العيون»، و«السحر في العيون»، و«الفتور» في الألفاظ. و«الفتور» الناشئ من الخمر. ثم الرماح والفتا (التي هي الألفاظ) التي تنبض جوا من الحرب الملهمة والحفوية.

وبقدم البيت السادس نوعاً من المقابلة الحفوية الكائنة بين السقم («سقا») وما يتبعه من تحرر الجسم من الشحم والبدن. وكلمة «كسبيته» وهذا القدر من النظر في القصيدة يتضح أن شوق ألقى نظرة خاطفة على جزئيات الموقف، وصورها بأسلوبه المختار. وكان تصويره سريعاً خاطفاً كذلك. وهو بهذا كأنه مسافر في طائرة يستعرض المنظر من عل في ممانه التي تمكنه من رؤية كل التفاصيل. ولا تترك له سرعة الطائرة - في الوقت ذاته - أن يتوقف عند الجزئيات لفحصها ببطء. ومن ناحية أخرى لا يريد هو أن يتوقف عند تفحص الجزئيات، وذلك حتى لا تفوته روعة المشهد العام الذي يجلب له. ويمكن أن نشبهه كذلك بزائر يتزل مدينة لأول مرة، فهو يدرك منها أول ما يدرك معارها العام، وفهرسة شوارعها وميادينها، وقبائها، وحدائقها، وذلك على نحو إجمالى. ولكنه واضح تماماً.

لقد تحدث عن «النظر العام بجزئياته» - إن صح التعبير - حديثاً بدا في هيمنة صيغة الجمع في: «العيون»، و«بلحظهن»، «القناترات»، «فترن»، «الناصيات»، «الموقظان»، «العرويات»، «القناتلات»، «الشارعات»، «الناصجات»، ودل على ابتياريه بهذا «النظر العام للمصل»، وأن الألوان أن يقف الآن - بعد «المسح العام» للجمال - عند موقف تفصيلي، جمالي بعينه، إنسان بعينه، أو هو - برؤية شوق المجازية - «طهى» - أو «مها» - من غلبه لبنان بعينه:

وأغن أحكل من مها - بككية - علقت محاجرهم دمي وعلقته لبنان دارونه وفيه كمنامه بين الفنا الخاطر عط نجته السلسيل من الجداول ووده والأمس من عصر الخجال قوته إن قلت تغال الخجال منصبا قال الخجال برامعى مثلنه

كان شوق قد خصص للمنظر العام ستة أبيات، وهو يخصص الآن للمنظر الخاص عشرة أبيات (هذه أربعة منها، وستور ستة أخرى)، وهذه قسمة شبه عادلة (حتى من الناحية الكمية البحتة).

ولكنها تبدأ على نحو نشط يجعل الفعل متبوعاً بسلسلة أفعال :
«لازور غصياناً» (أو لعله متخاضب) - «وأعرض نافراً» (أو
لعله متظاهر بالتفوق) - على أن هذه الأفعال الملونة لم تقابل من جهة
البطل الراوي بمثلها . ولا بأفعال من نوعها (وهذا من حسن السياسة
والكتيك فيها يبدو !) . لقد تحول الصراع - الذي بدأ معلناً إلى
حرب خفية - وهي نوع من الحرب تؤكد ظاهرة «الهيمنة» من
جديد - فهي تشير إلى أن الراوي (الشاعر) يمارس خبرته بأنواع
التفوق - وما ينبغي عمله في كل موقف :

فصرفت لصلاتي إلى أنرابه وزعمتين لسانتي لأفخرته

لقد اختار إثارة نوازع الفترة سلاحاً للحرب . وقد تبين - فيما
انتهت إليه الأمور - أنه كان على يقين من فطرية هذا السلاح . وتعود
«الهيمنة» - والفتنة المفرطة بالنفس من جديد - وذلك في شكل
نتيجة عملية باهرة :

فشي إلى وليس أول جؤذر وفعت عليه حبالتي لفصته

لقد بدأ الشاعر الحديث عن «الشخص الآخر» باعتباره «مها»
(وأغن أكتحل من مها بكثية) . وتحول به في وسط الحديث إلى
بشر (دخل الكتيبة) . وعاد الآن ليتحدث عن كونه «فتاة
جؤذرا» . ولكننا في الحالات الثلاث لا نشك في صفة «فتاة
جميلة» (مع تفاوت في هذا التشكك بطبيعة الحال) . كما
لا نشك في أن شوقي يبنى بالغزل في جميع الأحوال بناءً شعرياً
معادلاً للموصوف . من لغة منظومة على نحو خاص . لغة تصويرية
موسيقية . يعرف فيها على وتر الطرب العالي الذي يفتق في نفوسنا
وحن نغيل الأنشاع إلى إيقاع «بحر الكامل» ؟ ذلك الإيقاع الذي
نسج على منوال مئات من الشعراء العرب المجيدين الذين سبقوا
شوقي . والذين لا يريد شوقي - طواعية واختياراً - أن يتقدم
عليهم - بل - على العكس من ذلك - يريد أن يضم صوته القوي
إلى أصواتهم القوية .

وإذا كان الذي أسر الشاعر أولاً «السحر في سود العيون» فإن
الذي أسره في هذا «المطوق» الممين أنه «جاء من سحر الجفون» .
وينبغي أن نقف فطليح الوقوف عند هذين الطرفين اللذين يربطان بين
أجزاء القصيدة بقوة . لكن شوقي يبنى بذلك مجموعة «كأثر» تعود
إليها عوامل التأثير الشعري في جميع الأحوال .

على أن تحولاً آخر يعم على نحو ما في البيتين الآخرين من هذا
القسم : ففي البيت الخامس عشر يتوزع الأمر بالسوية بين «هيمنة»
البطل - «وهيمنة» الطرف الآخر :

قد جاء من سحر الجفون فصادت وأثيت من سحر البياض لفصته

وإذاً فقد وقع الشاعر في «الحبال» التي أوقع فيها الطرف
الآخر . ولم تكن له آخر الأمر الغلبة المطلقة . على أنه يقوم بتصريف
مثير في النهاية يفلق صيده طواعية واختياراً . وذلك بعد كل الجهد
المبدول . والحرب الخفية (التي كانا فيها يبدو مقصودتين لذاتها) .

جميلة . ولكن من خلال «إيهام» كامل بأنه يصف حيواناً لطيفاً .
جميلاً . أما وقد قال الآن : «دخل الكتيبة» فقد مال بالصفة إلى
«الإنسان الجميل» . وأصبح من حقنا أن نقول : أه . وإذاً فأنتم
تصف إستانا . وهل يدخل المظلي الكتيبة ؟ وقد يقال نعم يدخلها
في الشعر . وقد حشمت حصاد عترة شاكيا . وتأوت ناقة الثقب
العبدى - شاكية أيضاً - تأوه الرجل الحزين . ولكن بوسمتا أن نرد
أيضاً بأن الشاعر هنا (شوقي) يقوم بهذا التحول (أو الترشيع) الذي
يسوغ لنا أن نفهم منه - ومعنا - بأن السياق الذي يضع فيه هذا
الكاتب يتحول من عالم «لها الجميل» إلى عالم «الفتاة الجميلة» .
على أن هذا ليس التحول الوحيد الذي يطالعنا منذ هذا البيت
الحادي عشر . فقد قام شوقي بتحول آخر مهم هو التحول بأسلوب
الأداء من الأسلوب «الوصفي التصويري» إلى أسلوب «القصص
الخالص» . لقد غطت الصور القائمة على التنبهات في هذا القسم
إلى حد كبير . وحل محلها تابع الحدث القصصي . ولقد أصبح هذا
الكيان الجميل - الذي داعبه وأسكبه على نحو غامض في أول
القصيدة ، كيانه حقيقياً من لحم ودم . يتحرك أمام عينيه .
ويجابه . ويسمح له أن يجاثله . وهذا يدل على أن الرمز قد اكتمل
على نحو عاد يسمح له بأن ينسج حوله القصص . وأن نسير نحن فيه
معهم غير قلقين .

دخل الكتيبة فارقت فلم يظل فأتيت دون طريقه فرحمته
هازور غصياناً وأعرض نافراً حال من العهد للملاح عرفته
فصرفت لصلاتي إلى أنرابه وزعمتين لسانتي لأفخرته
فشي إلى وليس أول جؤذر وفعت عليه حبالتي لفصته
قد جاء من سحر الجفون فصادت وأثيت من سحر البياض لفصته
لما ظفرت به على حرم الهدى لأبني البعول وللصلاة وجهته

تلك قصة تقليدية مكتملة العناصر . فيها الشخصية . والحدث
المتطور عن طريق الصراع الخفي الصامت . وفيها المقدمة . والحل .
وما إلى ذلك مما يريده واصف (ولا أقول نقاد) القصص . ويمكن
أن يقال إن البطل هنا هو الراوي . وقد عقد نفسه لواء «الهيمنة»
المطلقة . وذلك حين صاغ القصة كلها بضمير المفرد التكلم . إنه
العالم ببواطن الأمور . الذي يمسك بحموط الموقف كلها في يديه .
ولديه ثقة مطلقة . ومعرفة كاملة . بإدارة هذه الحيل . كما أنه
متأكد من أن الموقف سينتهي لصالحه . و«الهيمنة» واضحة منذ
الخطوة الأولى : «والظيت فلم يظل» . إنه لم يكلف نفسه حتى مشقة
الانتظار الطويل . ولم يستغرق في يديه الموقف المجاهد . الذي يسلم
إلى يده الصراع . سوى بيت واحد هو البيت الأول . وجزئيات
الحدث في هذا البيت ينضج بها شخص وآخر دون اصطدام فعليين
(الصراع لا ينشأ - بالضرورة - إلا من احتكاك فعليين) . وهذه
الجزئيات هي : «أثيت» - «لم يظل» - «أثيت دون طريقه» -
«زحمته» . وينظر إلى هذه الأفعال تتأكد لنا ظاهرة «الهيمنة» التي
يمارسها البطل . ويمكن أن نلاحظ أنه خصص ثلاثة أفعال منها
لصفة المتكلم . وضلا واحداً لصفة التائب .

ولا تبدأ الشخصية الأخرى الفعل إلا مع بداية البيت الثاني .

«كلاسيكي» أصيل في القصيدة . وهو عنصر التوازن البارز الذي يمسك فيه شوق غليظ مدهش من «مادة العمل» . وينظمها دون كبير جهد . ودون أدنى تكلف . ويعكم توزيعها بحس موهب . وظلقة عالية مدبرة .

ويطرد تنسيق العناصر الطبيعية . وتوازن توزيعها . في البيت الثامن عشر :

يلغ السها بشموسه ويدوره لبنان وانظم المشارق صيته

وقد ننظر نظرة عاجلة فنقول إن كل ما في هذا البيت ينتمي إلى «العناصر الطبيعية الصامتة» . وهل نطالع في هذا البيت سوى «السها» . و«الشموس» . و«البدور» . و«لبنان» . و«المشارق» ؟ ولكننا إذ نعيد النظر ندرك - بالطبع - أن «الشموس» و«البدور» هم «أهل لبنان» . وبدأ «العنصر البشري» في أخذ مكانه داخل العناصر الطبيعية الخالصة . مما يجعلنا نقول - دون تمسك - إننا أمام عنصرين بشريين هما «شموس ويدوره» . وثلاثة عناصر طبيعية هي «السها» . و«لبنان» . و«المشارق» . وقد غضى في استخراج ألوان أخرى من التقابل في قيم لغوية أخرى في البيت في «يلغ» . و«انظم» .. الخ .

وحين غضى شوق إلى إحداث مزيد من «التوازن» يدخل إلى البناء في القصيدة عناصر جديدة : فهو يوازن في البيت التالي (التاسع عشر) بين عنصر بشري (من أعلامه) :

من كل عالي القدر من أعلامه تنهلل الفصحي إذا صيته

وبين عنصر معنوي - موزن في معنويته - هو «الفصحي» . والتوازن بين هذين العنصرين توازن «مقابلة» . وتوازن «أطراف» في الوقت ذاته . وهو يقوى وغينا «بكلاسيكية» الشاعر التي تبحث عن «الخاص» في الناس (أعلامه) . و«الخاص في الأشياء» (الفصحي) (وننظر إلى «الأطراف» المائل في «عالي القدر» وفي «أعلامه» . و«الفصحي» . فكلها قيم توحى إلى اقتناص الخط الأمثل في كل شيء . ذلك الخط الذي يشغل ذهن شوق - الشاعر الكلاسيكي - إلى أقصى حد .

وفي البيت العشرين يكشف عن موقف «موازن» آخر . ولكن من زاوية جديدة هي زاوية «التوسط» في إدراك الحقيقة . والتفكير فيها على أنها هي «الواسطة الواصلة» بين القديم والحديث . ومرة أخرى أقول إن شوق يكشف موقفه المعتدل غير المتحاز بين الماضي والحاضر . عن صفة كلاسيكية أصيلة : إذ حباية «الحقيقة» تتجلى عنده في هذا الموقف الوسط :

حلمي الحقيقة لا القديم يزوده حفظاً ولا طلب الجديد يفرقه

وهو موقف «كلاسيكي» رزين . لا يتعبد بالماضي ولا ينكر الحاضر . وهو - في الوقت ذاته - لا يلق بالآل من ينكر القديم وتيره - فحسب - مننتاج الحاضر - إنه موقف «الاعتدال» الذي لا يعترف «بالطرف» . وثمة مقابلة كائنة بين «القديم»

ولا يكتفي التحليل الذي أوردته الشاعر دليلة مقننا : فكان أن «الصلاة» والسيح عيسى « يمكن أن يكونا سببا لتركه يمكن أن يكونا سببا للشئ به . إنما يكمن السر كله في أن شوق - في كل ما قال - لا يتنزل غزلا حقيقيا . وإنما يبنى قصيدة «محكمة الصنع» على الطراز الكلاسيكي . إنه يلعب لعبا فنيا حرا . وهو ليس متورطا في شيء يسلبه إرادته . ويغلبه على أمره . ومن ثم فهو يريد أن يبق «سيد الموقف» حتى اللحظة الأخيرة . وهل ثمة سيادة على النفس أقوى من أن يصارع للمر إرادة شخص آخر . ويتصمر انتصارا حتميا في الصراع . ثم يتخل عن «منمنه» غلبا اختياريا ؟ ولا يلقى هذا التخل بحال أن شوق لم يحقق غرضه . أو لم يشغ غلبه : لقد حقق مراده . وشغل نفسه . ولكن من الناحية الفنية . وهي الناحية الجوهرية فيها يتصل بكل شاعر حقيق . ولما يتصل بالشاعر الكلاسيكي بصفة خاصة . إن معركة الحقيقة ليست مع ظني أوها . بل ليست حتى مع فكرة جميلة . إنها مع سمات فنه ووسائله . إنها مع نفسه آخر الأمر . وهو إذ صاغ الموقف . أو غننه غننا . مرحلة بعد مرحلة . متدرجا من «السحر العام» إلى «السحر الخاص» . إلى «الانتقام بالجمال» . والحصول عليه . ثم التطهر بالشعر . أصبح عنده سواء أن يحفظ بغمته أو يطلعه ! ولماذا يحفظ به ؟ لتحقيق لثمة ؟ إن اللثمة قد تحققت أصلا ببناء المعاني بناء شعريا . والشعر هو ما يطلب للمزيد منه الآن ولا يطلبه من أية تراج أخرى .

ويأتي هذا المزيد من المعنى بالأجاز الشعرى حين يحقق تحولا آخر في مجرى القصيدة بجزة حيوية منها يبدأ بالبيت السابع عشر . ويستغرق لثمة أبيات :

قالت ترى نجم اليان قللت بل أفق البيان بأرضكم بمحمة
بلغ السها بشموسه ويدوره لبنان وانظم المشارق صيته
من كل عالي القدر من أعلامه تنهلل الفصحي إذا صيته
حامي الحقيقة لا القديم يزوده حفظاً ولا طلب الجديد يفرقه
وعلى الشيد الفهم من آثاره خلق بين جلاله ولجونه
في كل راسبة وكل قرارة نور الفرائق في القواب صبه
أفليت أبكي الفم حول دسومهم ثم الشفتين إلى اليان بكيت
لبنان والخلد اصراع الله لم يوسم بلزوين منها فلكونه
هو قروة في الحسن هير مرومة ولوا البراعة والحصى بيرونة

وتعود حيوية هذا الجزء إلى أنه يحقق جوانب أساسية من «كلاسيكية» القصيدة . ويدفع بها خطوة - بل خطوات - نحو تكامل بنائها . وأول هذه الجوانب مزج العناصر الطبيعية بالتواحي البشرية في توازن مؤثر . وإذا تجاوزنا عن الصفة الضخمة التي خلغها شوق على نفسه في «نجم اليان»⁽¹⁾ و«الفتنا إلى الناحية التركيبية في القصيدة» وجدنا أنه يوازن هذه الصفة في الحال بعبارة «أفنى اليان» . كما أنه يوازن مطلع «نجم اليان» (السما) بكلمة «أرضكم» . ونحن إذ ندرك هذا التوازن نصبح أكثر وعيا بتصن

ملك الغضاب الشم سلطان الرى هام السحاب عروشه ونحوه
سياه شاطره الجلال فلا يرى إلا له سبحانه ونحوه
والألق الفرد انتهت أوصاله في السؤدد العالي له ونحوه
جبل على آفاد يبرى صيفه وشأزه يشد القرى جبروته
أبى من الوضى الكريم مروجيه وألذ من عطل النحور مروته
يخلى روابيه على كاهلها مسك الوهاد فتنبهه وفتيه
وكان أيام الشباب ربوعه وكان أحلام الكعاب بيوته
وكان ربحان الصبا ربحانه سر السرور بجرده وبسفرته
وكان أهداه التواهد تهنه وكان أقرط الرالاد لونه
وكان همس القناع في أفد الصفا صوت العتاب ظهوره وغفوه
وكان مدهما وجربس لجبهه وضع العروس تهنه ونصبه

إن طبيعة الجبال الوعرة تملأ على القارئ وعيه وهو يستوعب هذه
الآيات. وصفة «الظلمة» هي الصفة السائدة للطبيعة هنا.
ولا يخفى شوق امتلاء نفسه بهذا «الجلال الملكي» - «ملك الجبال
الشم - سلطان الرى» - «هام السحاب عروشه ونحوه». على أن
«الظلمة» لا تنفخ حلمودها عند هذا المعجم «الملكي». وإنما
ترفده بما يلائمه من «الرفعة» المتمثلة في «الغضاب» و«الربا» و«هام
السحاب». ويعود هذا الامتلاء «بالظلمة» وملحا في البيت الثاني،
فيرض نفسه من خلال «الجلال». وتوازن «السبحات»
«والسموت». ولما تجاذبه حتى إلى إيمان النظر لئلا يفسح هذا
الخط «الجليل» - وإطراده في الآيات - ففى البيت الثالث من هذا
القسم يطالنا في «الفرد» - وفى «السؤدد العالي» - وفى البيت
الرابع بطالنا في «الجبروت».

ثم تتحول صفة «الظلمة» إلى صفة ليست بعيدة جدا عما هي
صفة «الأناقة» و«الأمية». وهي مرسومة بريشة ثان في:

أبى من الوضى الكريم مروجيه وألذ من عطل النحور مروته
والتوازن الذى يعتمد عليه هنا هو توازن المساحات (المروج
والمروت) كما أنه توازن الأكران (خضرة المروج - واصفرار
المروت). وهذا التوازن «المكافئ» - اللونى - يستمر فيما يل من
الآيات: «فالزواى» (الساحة) تقابله «الوهاد» - وفتح المسك
(المسك المخروط) يقابله قيت المسك (المسك المسروق) وهكذا
توزل الخيوط واللون، على «المساحات» المتوازنة المتعاقبة فتحدث
في نفوسنا الأثر المطلوب. وهو أثر يحدث أصلا من رنين اللغة.
ومعانيها الإيحائية لا المعجمية. ثم من طريقة وصف الكلمات على
طرق خاصة. ومن الإيقاع والموسيقى الحادتين من كل ذلك في نهاية
المنطاف.

أما الآيات الباقية في وصف الجبل فقد عمد فيها شرق إلى نغمة
شعرية حادة عالية تحدث من توالى أداة التشبيه «وكان» - وسياقتها
على نحو مغلط (تكررت سبع مرات في «سياقات» مختلفة).
ومجموعة التشبيهات التى تقدم في هذا الجزء هي وسيلة الشاعر إلى
التصوير عما يحمله المنظر المائل (أو التخييل) في نفسه، وذلك بغية
تقريب المعنى الذى يريد توصيله على أدق صورة ممكنة. وهو يعمد

«والجليل». ومقابلة أخرى كائنه بين «يؤوده» و«يقوته». وهي
مقابلة أساسها أن حفظ الماضي إذا استشعر على أنه عبث تقبل فإبه قد
يؤدى إلى هوان الفرصة في استنباط منجزات الحاضر.

ومع ذلك الاعتدال فإن شوق - ومن زاوية كلاسيكية أيضا -
ميل إلى الارتكاز قليلا على الماضي في بعض الأمور^(١٧). وهو
يخصص الآيات الثلاثة الباقية في هذا القسم لهذا الارتكاز:

وعلى المشيد الضغم من آثاره خلق يمين جلاله ولجونه
في كل رابسة وكل قرارة تير الفوالج في التراب غشه
أقبلت أبهى العلم حول رسومهم ثم استنبتت إلى البان بكيته

والارتكاز على الماضي واضح من الصفات الواردة في المعجم
(وتأمل كليات: «الضغم» - «جلاله» - «لونه» -). ولكنه
أوضح في ذلك الولاء المتجلى في التدرج - في الآيات - من مجرد
«الإحباب» في البيت الأول. إلى البحث المضني الذى يشبه
«الحفرات التاريخية» في البيت الثاني. إلى الاستعبار و«بكاه»
الأحطال» في البيت الثالث. على أن التوازن الهندسى «الدقيق»
والحرية التوقية - حرفة النقش والترصيع والمقابلة - وكل ضروب
المهارة المعجزة - تبقى واضحة أتم الوضوح. وهي تتجلى في
«التقابل» الكائن بين شطرى البيت الأول، إذ يملئ الشطر الأول
مظهر الماضي. ويكشف الشطر الثانى عن قيمة كائنه في الحاضر
ومائلة للبان. كما تتجلى في «المقابلات» المعجمية في البيت الثالث
(«راية» - «قرارة» - «تير» - «التراب» -). وفى «العلم» و«البان» في
البيت الثالث. ونمّة قيمة ملحّة تنسرى في هذا القسم سرعان الدم في
الشرايين. وهي قيمة لهما شوق لسا في القطع السابق (الآيات) -
القصة) - ولكنها هنا تسود سيادة مطلقة. وتلك القيمة هي
«البان» وما ينصل به. لقد تكررت بلفظها في سياق واحد من قبل
«سحر البان». وفى أوان عدة من السياقات هنا «نجم البان» -
«ألق البان» - «اننتبت إلى البان» - «وفار الشاعر حولا في مواضع
أخرى: «تتبل الفصيح» - «تير الفوالج» - «أبهى العلم» - وهو
إذ يصل إلى هذه المرحلة يتم النفس الشعرى بالبيتين التاليين:
لبنان واخلد اعتراف الله لم يومس بازيين ميبا مسكونه
هو فروة في الحسن غير مرومة وطرأ الرابسة والحصى بيوته
وما دام قد وصل إلى «العلم» فمن المؤثر أن يقرن إليه هنا
«الاعتراف» - وما دام قد قرن «الاعتراف» و«العلم» في نسق شعرى
فمن المؤثر أن يخلع هذا الوصف «بأزيين» على الموصوف. وذلك
ليحسن الموقف كله بعالم الفن الجميل. وكما كان ذكره «لبنان» في
كل مرة ذكرًا خاطفا كان ذكره هنا «لجروت» و«ذكرًا خاطفا» فها هنا
وهناك قيمتان شريتان أكثر منها حقيقتان جغرافيتان.

وعند هذا الحد يعود شوق إلى العزف على وتر يكاد يكون خالصا
للطبيعة الصامتة. والحق أن هذا المنصرم يغب عن القصيدة على
الإطلاق. وقد أنتج هذا العزف هنا لحنا طال طولًا نسبيًا، فلبست
أبياته أحد عشر بيتًا - تتبدى بالبيت السادس والعشرين - وتتسنى
بالبيت السادس والثلاثين:

لست أقطع بأن هذه الحفاقة تطف على ذات المستوى الرفيع الذي بلغته بقية أجزاء القصيدة :

زعصمه لبنان وأهل نديه لبنان في ناديكو عظمتهم
قد زاعقوا إليكم ولعلكم ولعلكم شرا على الشرف الذي أوليته
لأج النبل في رفيع رومكم لم يشر لؤلؤه ولا يسافرته
موسى عود الرق حول لولكم لا الظلم يرمجه ولا طافوته
أنتم وصاحبكم إذا أصبح كاشهر أكمل عدة موفوته
هو غرة الأيام فيه وكلكم أحاده في فصلها وسبوته

لقد بدأت القصيدة بلبنان البشر (الحسن في سود العيون
لقيته - و انتهت بلبنان البشر (زعصام لبنان) . ولكننا نلاحظ أن
الشاعر - حين خطب مشاعره بالغة الأولى إلى حد « فقدان الوعي »
(والبايل بسططنه سابقا) بقي مختلطا بمسافة واسعة بينه وبين اللقطة
الأخيرة ؛ فغممة الجمالة والشكر هنا أبعد ما تكون عن نعمة الشعر
والشعر هناك . ولكننا إذا نظرنا من زاوية « التوازن الأسلوبى » بأن لنا
أن الأسلوب ذاته ملحوظ في الأساس الذى ينهض عليه البناء
الشعرى . لقد بدأ بمجموع الحسن . ثم ركر على عنصر فرد منها
(وأغن أكمل) وبق عنده طويلا . وهو هنا يتبع النظام ذاته فبيدا
بدما جماعيا (زعصام لبنان) . ثم يركز على عنصر مفرد (موسى عدو
الرق) . وواضح بالطبع أن « موسى » ليس مفصولاً من « زعصام
لبنان » هنا ، كما أن « الأخن الأكمل » ليس مفصولاً عن « ذوات
العيون السود » هناك ، وواضح كذلك أن المعالجة هناك معالجة
تفصيلية على حين أنها هنا معالجة مختصرة تتلامم والحفاقة .

وحين تصل القصيدة إلى غايتها يكون البيتان الأخيران مطلق
لعب حر بإقامة تشبيه لطريف بين الشعر وأيامه وزعصام لبنان . فيمقد
للموسى (رئيس النواب) غرة الأيام . ويدخر لبيتهم « الآحاد
والسبوت » . هذا مع ماقى الآحاد من إجماعات التفرّد . ومع ماقى
السبوت من إجماعات الراحة . (١١)

لقد بدأت القصيدة - كما قلت - بالناس . وانتهت بالناس ؛
على بون بعيد بين « رؤية » الناس شعريا في البدء واختتام . وبين
البدائية والنهاية نسي شوق . أو تأسى . لبنان التاريخ والجغرافيا (ألم
يكن في وسعه أن يكتب قصيدة - أو منظومة - تقليدية مملوكة بفكر
لبنان ثائرة فارغة عن أمجاد لبنان التاريخية وأهميته الجغرافية . وحياته
البوية ؟) وبقي - على طريقته الخاصة - قصيدة تعادل أحاسيسه .
وظف فيها مهارته وعبرته في التصوير والتركيب . وبهذا صنع لها
موضوعا أوسع وأبعد من كل موضوع يمكن أن يفكر فيه أصحاب
التنظر في الشعر من حيث « مضمونه » أو « موضوعه » . وإلحق أن
موضوع هذه القصيدة ليس سوى بناء القصيدة ذاته .

ودعك مما يمكن أن يقال من أن هذه القصيدة يمكن أن تفكر
إلى آيات مفردة ؛ وأية مادة في الدنيا لا يمكن أن تتحلل إلى جزئياتها
وعناصرها المفردة ؛ ودعك مما يمكن أن يقال من أن شوق هنا بماضى
« غزل » و« وصف » الآخرين ؛ وأى إنسان في الدنيا يمكن أن يزعم
أنه ينتسب ههنا لم تفرقه رتبان من قبل ؟ إن الوقوف على أسلوب

إلى نوع من التوازن « الشكل » للموسيقى ليعم عليه أساس البيت الثالث
والثلاثين من القصيدة : « أيام الشباب » - « أحلام الكعاب » ، كما
يعمد إلى توازن آخر يحدث نوعا مختلفا من الموسيقى . وذلك فى
« ريبوعه - بيوته » . وفى البيت الثالث يمدخل خيوط النسيج الشعرى
فيبرز الإيقاع المتوازن فى « ربحان » و« ربحان » . وكذلك فى تولى
حرف السين فى « صر السور » . وفى تقارب المقاطع الصوتية فى
« مجرودة » و« يوفوته » . حتى إذا انتهى إلى البيت الرابع والثلاثين بنى
التشبيه على مادة حسية مثيرة فى الشطر الأول (أفداء التواهد لينة) ،
وعلى مادة أقل إثارة منها بكثير فى الشطر الثانى (أقراط الولاك
لونه) . وهذا يحدث أيضا نوعا من التوازن بين مادة طبيعية
(الأكداء) ومادة صناعية (الحلى) . ثم عاد إلى عناصر الطبيعية
الأساسية . كاشفا عن الصلات الوثيقة بين هذه العناصر . وكاشفا
عن « الجدل » القائم وهما « الجميع للمشرىينا » وما أشد ضالية
التشبيه الذى يربط بين التفاعل الصوتى للمشوح فى « همس القناع فى
أذن الصفا » ، وصوت العتاب للمشوح فى (ظهوره وعطوفه) .
ويستمر عنصر الصوت شكلا للمادة الأصلية فى الصياغة ؛ فن
صوت طبيعى إلى صوت آخر مختلف فى نوعه وتأثيره . فهو يتقل
متدرجا من « همس » إلى « الوصومة » فى « وجرس لينة » . ويصل
ذلك بجمل العروس . تظهره . وتحركه ليحدث صوتا ؛ فنحن هنا
أمام مظهرين مزدوجين يقابلان مظهرين مزدوجين : الأول
« ماؤها » (ماء القناع وماء الصفا) وهو فى حالة حركة تنتج
العروس . وفى حالة خروج تظهر اللون الفضى . والثانى « وضح
العروس » (حليا) فى حالة إظهاره (وضوح اللون) وفى حالة حركة
(تقصيته) تنتج الجرس . وتأمل محاولة « التوحيد » بين مادة الحل
والصفة التى خلعتها على لون الماء () .

وهكذا نرى أن شوق قدم فى هذا القسم قيما تعبيرية بالغة
التنوع ؛ فن قوة « الجلال الملكى » إلى جو الفصول الطبيعية .
وزنخارف المناظر الطبيعية وعطائيا ، إلى ما يعادل كل ذلك من
الإحساس البشرية المتصجرة . وهل نستطيع أن ندرك معنى
الصبر . والشقاء . والمروج . والروابي . والكافور . والمسك .
حق الإدراك إلا فى ضوء كونها عوازية ومعادلة على غير مطلق . لأيام
الشباب . وأحلام الكعاب . وربيعان الصبا ؟ وبوسنا - بل ومن
واجبنا - أن نحصى فى هذا الطريق لإدراك ألوان أخرى من التوازن
بين المسك . والقيق . والمسك . والقيت . . وبين « التين والتوت » .
ثم بين كل ذلك وبين عطاء « طبيعى » من نوع آخر هو « أفداء
التواهد » . ولعل هذا كله يؤكد المظهر الواضح الذى ألق عليه .
وهو « هندسة » القصيدة القائمة على محاور أساسية من « التقابل »
بكل أنواعه وأشكاله . « المظردة » و« المتعاكسة » . الحسية
والمعنوية . الطبيعية والبشرية .. الخ كل ذلك بهدف بناء عمل
شعرى « معارى » ، « متوازن » ، « متكامل » .

والحق أن « الجسم » الأساسى للقصيدة يكاد يكتمل بنهاية هذا
المقطع . والمقطع الباقي والأخير حاجة ضرورية للقصيدة ؛ وهى
ضرورية لأن شوق رأفا ضرورية ، بدليل أنه قلما وأبدا . ولكنى

بالرعاية دائما من النظر المتوالي إليه ، أو الإقتراب منه وفي هذا صرح لجان السلطان القنصدي ، أو حتى « ميزان العدالة » المتقاضي .

البناء في القصيدة أولى بالرعاية دائما من محاكمتها طبقا لمقاييس مجلوبة من خارجها . وإن تلقى عطاء الفن . ومحاولة تحليله . أولى

هوامش

- (١) أقل هنا لقوة طرية من المرونة (بعد المقدمة) لكتاب « الديوان » وسأل القارئ إن كان يجد بها المكارا ، يمكن أن توصف بأنها تقليدية .
- (٢) وكنا نسجع من القصيدة التي يشبهها شوقي حول اسمه في كل حين فسر بها سكرتها كما بر بغيرها من الصحاح في البلد للاستغناء لشهرته . ولا لمة في أدبه هي القند
- (٣) فإن أدب شوقي ووصفاته من أتباع المذهب المتبحر جده في اعتقاداته ثورون الخيرات . ولكن تنطق في شهره برحم إليها زحف الكسح . ويضرب عليها من قولة الخرف ضن الشحيح . وتطوى دقات أسرارها ودماسها على الضربح [لاحظ الخرص على السجع] ونحن من ذلك القرن من الناس الذين إذا ازدردوا شيئا لسبب يتهمهم لم يباروا أن يطلق للأهل وللأهل الأسفل على تبجيله . واختره به . فلا يسيما من شوقي ووصفته أن يكون لها في كل يوم رقة وحل كل باب رقة . وقد كان هذا شائتا معه اليوم وقد فرلا أن الحارس المقتب . أو الرجل على شهرته المصطنعة تنصرف به ثمرها يستقر الحاشية الاجتماعية من كل إنسان . وذهب به مذهبا تجاه النفس . فإن هذا الرجل يجب ألا يرق بين الإحسان من سلمة في السوق والأرقاء إلى أهل مقام السعة الأدبية والحياة العسكرية . وكأنه يعتقد اتحاد الإثنين أن الرقة كل الرقة والسعة حق السعة أن يشقى السنة الضعفاء ويحكم أفرادهم . فإذا استطاع أن يقدم اسمه على الناس بالتبلي والتكبر . والتبول والظهور . في مناسبة وغير مناسبة . ويمن أو يبرح حتى - فقد ليوا مقعد الجيد . وتسم دروة الخلود . وعفاء بعد ذلك على الألقام والقبائل . ومسحا للمقدرة والإعصاف . وبعدا للخطايق والظنون . وثبا للخيال والحياة . فإن الجيد سلمة تفتي . ولديه الفن في المرونة . ولعل للناس عقول .
- (٤) أقل هنا لقوة طرية من المرونة (بعد المقدمة) لكتاب « الديوان » وسأل القارئ إن كان يجد بها المكارا ، يمكن أن توصف بأنها تقليدية .
- (٥) وكنا نسجع من القصيدة التي يشبهها شوقي حول اسمه في كل حين فسر بها سكرتها كما بر بغيرها من الصحاح في البلد للاستغناء لشهرته . ولا لمة في أدبه هي القند
- (٦) فإن أدب شوقي ووصفاته من أتباع المذهب المتبحر جده في اعتقاداته ثورون الخيرات . ولكن تنطق في شهره برحم إليها زحف الكسح . ويضرب عليها من قولة الخرف ضن الشحيح . وتطوى دقات أسرارها ودماسها على الضربح [لاحظ الخرص على السجع] ونحن من ذلك القرن من الناس الذين إذا ازدردوا شيئا لسبب يتهمهم لم يباروا أن يطلق للأهل وللأهل الأسفل على تبجيله . واختره به . فلا يسيما من شوقي ووصفته أن يكون لها في كل يوم رقة وحل كل باب رقة . وقد كان هذا شائتا معه اليوم وقد فرلا أن الحارس المقتب . أو الرجل على شهرته المصطنعة تنصرف به ثمرها يستقر الحاشية الاجتماعية من كل إنسان . وذهب به مذهبا تجاه النفس . فإن هذا الرجل يجب ألا يرق بين الإحسان من سلمة في السوق والأرقاء إلى أهل مقام السعة الأدبية والحياة العسكرية . وكأنه يعتقد اتحاد الإثنين أن الرقة كل الرقة والسعة حق السعة أن يشقى السنة الضعفاء ويحكم أفرادهم . فإذا استطاع أن يقدم اسمه على الناس بالتبلي والتكبر . والتبول والظهور . في مناسبة وغير مناسبة . ويمن أو يبرح حتى - فقد ليوا مقعد الجيد . وتسم دروة الخلود . وعفاء بعد ذلك على الألقام والقبائل . ومسحا للمقدرة والإعصاف . وبعدا للخطايق والظنون . وثبا للخيال والحياة . فإن الجيد سلمة تفتي . ولديه الفن في المرونة . ولعل للناس عقول .
- (٧) الطوقيات . ج ٢ . ص ١٨٧ مطبعة مصر .
- (٨) الفرار . حد السيف . العربيد . الطالع في الشكر الإصلي : القاطع .
- (٩) بعد الفروضيون تابع مثل : كنيته . و « فليكنها » من غيوب القافية . وهي جيب مفرد في هذه القصيدة . ولكنه لم يؤثر في إسجام موزونها - في أدب - على الإطلاق
- (١٠) صيغت في الديوان بعين الدال زينت بالألف وفي نطاسم - والفرى كالخمس كل ما يستفزه . كأنه - ها - يقول إن بيوت حسن البراعة ولحي .
- (١١) سيجاته ومحوته . حلاله . وحشونه
- (١٢) المروت . الأبرص . خديما
- (١٣) « عوسي » هو عوسي محرز رئيس مجلس النواب
- (١٤) ولأدب أن تتجاوزها . وهل وجد شاعر قديم أو حديث ذو شأن إلا وقد نغمه غمما يحس في شلال « وأرق أصغر لأصحاب الإبداع العالي أمثال الشبي وشوقي هذا على طول الخط . وإذا كانت وسائل الإعلام لديها تقفل أودسا إلى جوار تخيل قلب « نجم » على مثالي ولاحي كره من الطبقات الدنيا في صميم ألا تغفر للشوقي وأمثاله وعصف أنفسهم « بالسيوية » وهم يستغلونها ؟
- (١٥) لعل هذا يشير تركيز شوقي الخاطي في شعره على التاريخ وأعداد السبعين . ويكن « ن » يستغنى في هذا الصدد قصيدة الكثيرة « كبار الحوادث في وادي النيل » . تلك القصيدة التي تنبه قمر العربيا في عرضها لوحات جية من تاريخ مصر العتيق الذي كان الدرع عده نصرها حلالا « ن » كان « ن » ن شعور في أياته . ويعتص نسيان « ن » . ويروي حده حذوا « ن » . واستندة للخطاة وهذا يروي دعوى « كلاسيتيك » على نحو مثالي
- (١٦) لتسبب معان أخرى كثيرة مبعدة في هذا الصدد . منها السلام « ن » والموداة « ن »

- (١) أقل هنا لقوة طرية من المرونة (بعد المقدمة) لكتاب « الديوان » وسأل القارئ إن كان يجد بها المكارا ، يمكن أن توصف بأنها تقليدية .
- (٢) وكنا نسجع من القصيدة التي يشبهها شوقي حول اسمه في كل حين فسر بها سكرتها كما بر بغيرها من الصحاح في البلد للاستغناء لشهرته . ولا لمة في أدبه هي القند
- (٣) فإن أدب شوقي ووصفاته من أتباع المذهب المتبحر جده في اعتقاداته ثورون الخيرات . ولكن تنطق في شهره برحم إليها زحف الكسح . ويضرب عليها من قولة الخرف ضن الشحيح . وتطوى دقات أسرارها ودماسها على الضربح [لاحظ الخرص على السجع] ونحن من ذلك القرن من الناس الذين إذا ازدردوا شيئا لسبب يتهمهم لم يباروا أن يطلق للأهل وللأهل الأسفل على تبجيله . واختره به . فلا يسيما من شوقي ووصفته أن يكون لها في كل يوم رقة وحل كل باب رقة . وقد كان هذا شائتا معه اليوم وقد فرلا أن الحارس المقتب . أو الرجل على شهرته المصطنعة تنصرف به ثمرها يستقر الحاشية الاجتماعية من كل إنسان . وذهب به مذهبا تجاه النفس . فإن هذا الرجل يجب ألا يرق بين الإحسان من سلمة في السوق والأرقاء إلى أهل مقام السعة الأدبية والحياة العسكرية . وكأنه يعتقد اتحاد الإثنين أن الرقة كل الرقة والسعة حق السعة أن يشقى السنة الضعفاء ويحكم أفرادهم . فإذا استطاع أن يقدم اسمه على الناس بالتبلي والتكبر . والتبول والظهور . في مناسبة وغير مناسبة . ويمن أو يبرح حتى - فقد ليوا مقعد الجيد . وتسم دروة الخلود . وعفاء بعد ذلك على الألقام والقبائل . ومسحا للمقدرة والإعصاف . وبعدا للخطايق والظنون . وثبا للخيال والحياة . فإن الجيد سلمة تفتي . ولديه الفن في المرونة . ولعل للناس عقول .
- (٤) أقل هنا لقوة طرية من المرونة (بعد المقدمة) لكتاب « الديوان » وسأل القارئ إن كان يجد بها المكارا ، يمكن أن توصف بأنها تقليدية .
- (٥) وكنا نسجع من القصيدة التي يشبهها شوقي حول اسمه في كل حين فسر بها سكرتها كما بر بغيرها من الصحاح في البلد للاستغناء لشهرته . ولا لمة في أدبه هي القند
- (٦) فإن أدب شوقي ووصفاته من أتباع المذهب المتبحر جده في اعتقاداته ثورون الخيرات . ولكن تنطق في شهره برحم إليها زحف الكسح . ويضرب عليها من قولة الخرف ضن الشحيح . وتطوى دقات أسرارها ودماسها على الضربح [لاحظ الخرص على السجع] ونحن من ذلك القرن من الناس الذين إذا ازدردوا شيئا لسبب يتهمهم لم يباروا أن يطلق للأهل وللأهل الأسفل على تبجيله . واختره به . فلا يسيما من شوقي ووصفته أن يكون لها في كل يوم رقة وحل كل باب رقة . وقد كان هذا شائتا معه اليوم وقد فرلا أن الحارس المقتب . أو الرجل على شهرته المصطنعة تنصرف به ثمرها يستقر الحاشية الاجتماعية من كل إنسان . وذهب به مذهبا تجاه النفس . فإن هذا الرجل يجب ألا يرق بين الإحسان من سلمة في السوق والأرقاء إلى أهل مقام السعة الأدبية والحياة العسكرية . وكأنه يعتقد اتحاد الإثنين أن الرقة كل الرقة والسعة حق السعة أن يشقى السنة الضعفاء ويحكم أفرادهم . فإذا استطاع أن يقدم اسمه على الناس بالتبلي والتكبر . والتبول والظهور . في مناسبة وغير مناسبة . ويمن أو يبرح حتى - فقد ليوا مقعد الجيد . وتسم دروة الخلود . وعفاء بعد ذلك على الألقام والقبائل . ومسحا للمقدرة والإعصاف . وبعدا للخطايق والظنون . وثبا للخيال والحياة . فإن الجيد سلمة تفتي . ولديه الفن في المرونة . ولعل للناس عقول .
- (٧) الطوقيات . ج ٢ . ص ١٨٧ مطبعة مصر .
- (٨) الفرار . حد السيف . العربيد . الطالع في الشكر الإصلي : القاطع .
- (٩) بعد الفروضيون تابع مثل : كنيته . و « فليكنها » من غيوب القافية . وهي جيب مفرد في هذه القصيدة . ولكنه لم يؤثر في إسجام موزونها - في أدب - على الإطلاق
- (١٠) صيغت في الديوان بعين الدال زينت بالألف وفي نطاسم - والفرى كالخمس كل ما يستفزه . كأنه - ها - يقول إن بيوت حسن البراعة ولحي .
- (١١) سيجاته ومحوته . حلاله . وحشونه
- (١٢) المروت . الأبرص . خديما
- (١٣) « عوسي » هو عوسي محرز رئيس مجلس النواب
- (١٤) ولأدب أن تتجاوزها . وهل وجد شاعر قديم أو حديث ذو شأن إلا وقد نغمه غمما يحس في شلال « وأرق أصغر لأصحاب الإبداع العالي أمثال الشبي وشوقي هذا على طول الخط . وإذا كانت وسائل الإعلام لديها تقفل أودسا إلى جوار تخيل قلب « نجم » على مثالي ولاحي كره من الطبقات الدنيا في صميم ألا تغفر للشوقي وأمثاله وعصف أنفسهم « بالسيوية » وهم يستغلونها ؟
- (١٥) لعل هذا يشير تركيز شوقي الخاطي في شعره على التاريخ وأعداد السبعين . ويكن « ن » يستغنى في هذا الصدد قصيدة الكثيرة « كبار الحوادث في وادي النيل » . تلك القصيدة التي تنبه قمر العربيا في عرضها لوحات جية من تاريخ مصر العتيق الذي كان الدرع عده نصرها حلالا « ن » كان « ن » ن شعور في أياته . ويعتص نسيان « ن » . ويروي حده حذوا « ن » . واستندة للخطاة وهذا يروي دعوى « كلاسيتيك » على نحو مثالي
- (١٦) لتسبب معان أخرى كثيرة مبعدة في هذا الصدد . منها السلام « ن » والموداة « ن »

[الديوان ج ١ ص ٣]

- (٢) نست هنا في حاجة إلى القياس من مرجع . أو نصفي . أو صفحة : كالظاهرة أترشح من أن يستدل عليها بتال . وتكاد تكون هي النتيجة لثقوة سقا لأية دراسة تتناول مسرح شوقي الآن .
- (٣) من المأسى به أن الكلام الذي يكتبه الشخصون في المسرح - حتى لو كانوا « روبرين » - ليس صحيحا على إطلاقه . وأن ما يصفى على أديم المسرح لا يصدق على أدبنا بالضرورة . وأن الذي يستشهدون بكلامهم من « ماسيتا » فهو على وجه الصحيح بالضرورة . ولحق أن هوانس الإنسان وشكرته في هذا الجانب تحصى إلى ما لا نهاية !
- (٤) لا أقصد هنا التقليل من قيمة وجود شاعر للأمة العربية والإسلامية كما لا أقصد الحكم على شوقي بأنه ليس شاعر الأمة العربية . وإنما أقصد - ببساطة - وجوب امتحان هذه الطريقة وميلا . لا امتحانها سياسيا أو دينيا . ولما من النسيبة « الشعرية » . وذلك ليست بالدليل الشرعي أنه كذلك . أو أنه ليس كذلك . إما إذا لم نعمل ذلك المخطئ الشاهر الحق لأمة عن يدعي هذه الشاعرية . وذلك كل من نبحث عن أدال الأمة بشعر ضعيف على قدم المساواة مع من نبحث عن علم الأمل بشعر قوي .

النص الغائب في شعر أحمد شوقي: القراءة والوعي

محمد بنيس

- ١ -

هي ذكرى أحمد شوقي . فيها نتوقف قليلا . ونعود إليه . نستحضره كما نستحضر الموت لماذا نعود إليه ؟ كيف تم هذه العودة ؟ هل يمكن أن ينسى صمته ويكلمنا ؟ أسئلة نتوجب الطرح . ونحن نتياً لا حطال مقفوس . له صماته الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية . وربما كانت له بقلته الشعرية مع مدارات قضايا الشعر والشعرية في العالم العربي المعاصر . بل مع ما يرافق هذه القضايا من اختيارات في إعادة قراءة الماضي والمستقبل . مشروطة بمواصفات الاستبعاد أو التحرر

٣ - ١

دهاب الفئات . ذهاب الاختلاف . وفي الوقت نفسه يعني هذا الخطاب مكانه . في تقاطع الشعر مع النص الغائب . لأن طبيعة الإثارة التي تمت في هذا المجال تستدعي تأملا مغايرا . ما ظل شوقي «شاعر الإحياء والنهضة الشعرية» . وما دام يفرض مسألة علاقته - كشاعر إحياء - بالنص الغائب . أما قانون هذا الخطاب فيمكن في خرق السلّمات ، لأننا نلاحظ جنوحاً إلى النسيان والناسي . كمقدمة هو ماضى الأسئلة وحاضرها . حتى لو بدأ هذا الخرق أولياً .

١ - ٢

خضع شعر شوقي لعمليات القراءة وإعادة القراءة . منذ بدأ شوقي ينشر شعره على الناس في المجلات والصحف . ومنذ بدأ شعره يهاجر إلى القراء ، وفي النصوص المترجمة معه . في كل من مصر والأقطار العربية الأخرى^(١) . وعمليات القراءة وإعادة القراءة . بصيغتها الناقية للمفردة تبين أن هناك خصومة حول شعر شوقي ، غير شبيهة بالخصومات الشعرية العربية القديمة ، خصوصاً في القرن الثالث للهجرة ، فالخصومة حول شعر شوقي متعلقة بالتقليد ومدى أهميته ، وهي في تراثنا القديم متصلة بشرعية التجديد وحدود

لسان الموتى هو الصوت الممتلئ بين أصوات الأحياء . لا تضع آثاره . ولا تمنح فجأة . إنه استمرار الماضي في تعاقب الأزمنة . لا في دوراتها .

٢ - ١

وفئات تذهب إلى شوقي لتستحضره . وهذا ما لا ننسبه إليه دوماً . عادة ما تختزل الفئات إلى فئة . والفئة إلى الواحد المتكلم به . فتضيع السيات . وينتهي الاحتفال .

وليس الذهاب إلى شوقي مؤرخاً بهذا الاحتمال . فلإعادة قراءة شعر شوقي تاريخها الذي يستمد لحمة من الواقع . والتحويلات التي عرفها العالم العربي الحديث . سواء أكانت تحولات أدبية - ثقافية . أم تحولات اجتماعية - تاريخية . ولا شك في أن هذا التاريخ يحتاج هو الآخر إلى تأمل يعلن انفصاله عن الوصف والتوثيق . فيها لا يستغنى عنها . لأن تاريخ إعادة قراءة شوقي يحمل بدلالات تستوعب أسئلتنا الشعرية ونعارج الشعرية .

ذهابنا اليوم إلى شوقي ، إذن ، حلقة في تاريخ إعادة القراءة . كل منا يفتحها أو يغلقها . تبعاً لمرى العين في نسج تصورات نظرية أو اختياوت يكون فيها الشعر صديقاً أو طريقاً .

الحديث. هذه الأرضية النظرية تتحور حول التجديد الشعري كإحياء للشعر العربي القديم (استنطاق أصوات الموتى في النص وبالنص)، وهي طبعاً الوجه الشرعي للاختيارات السلفية التي أرادت العودة إلى ماضي مجرد، بأخذ حدوده وسماته من مطالب السلفيين في التقدم، بعد انحطاط أمر العرب والمسلمين في مواجهة التقدم الأوروبي. هذه الأرضية السلفية رفضها طه حسين، كما رفضتها مدرسة الديوان وكل الاتجاهات العربية الحديثة؛ ذلك لأن المسألة، في عمقها، اختيار لانحياز الحداثة. وبواجهة السلفيون هذا الرفض، على أساس أنه موقف مضاد، يتنافر مع اختيارهم العودة إلى الماضي، ويرون فيه رفضاً مسبقاً ونهائياً للتراث والتاريخ، يتصاعد حتى يهمل إلى مرتبة رفض الدين، وذلك لارتباط التراث - أو القديم - باللغة، وارتباط اللغة بالدين، فما يرى السلفيون دائماً، ولا تعلق الآن على هذا المنطق الصوري في الحجاج، يكفي أن نوضح اختيارهم الشعري (وقد تبدلت مواقفه مع مرور الزمن) كوجه لاختيارهم الاجتماعي التاريخي - السياسي. ذلك حقهم في الاختيار.

٢ - ٣

ولكن يتم الحوار حول الرأي السائد في كون شوق المعلم الأول (أو الثاني) تنوقف عند بعض صوصه خصوصاً تلك التي قال بها محمد حسين هيكل «أقرأ قصيدته العظيمة المعروفة عن الحرب العثمانية اليونانية التي مطلعها:

بسمك بفسلو الحق، وإحق أحلب
وبسمر دين السله أيسد نعرب

أوقصيدته في رثاء أفرنة، أو تحيته للترك أيام حرب اليونان. أقرأ أياً من هذه القصائد التي قبلت قبل الحرب الكبرى. أو أقرأ غيرها بما قبل بعد الحرب على إثر انتصار الأتراك على اليونان، كقصيدته التي مطلعها:

الله أكبر، كم في الفتح من عجب
بإسعاده الترك جند حاليه المعرب

وإنك لزم من حقا بأن هذه القصائد التركية هي أقوى قصائده عن الحوادث وأصدقها حساً وعاطفة»^(١).

سنكتفي هنا ببعض واحد من النصوص التي يتحدث عنها هيكل، وهو قصيدة شوق «الله أكبر»، لما نمتحننا من إمكانية مباشرة الحوار على مستوى الشاعرية والرؤية للماضي، ومن خلالها استنطاق الملائق المرحية واللامرئية بين الشاعر والشعر من ناحية، ثم بين الشاعر والماضي والمستقبل من جهة ثانية. واختيار هذا النص ذو طبيعة مزدوجة في مسألة التراث والتجديد، ومن الممكن أن يلم البحث مستقبلاً بقضايا أخرى (ليست أهم بالضرورة)، وهو يقرأ إحدى الحفريات (مثل «حكايا الحب»)، والأندلسيات (مثل: «يأنالغ الطلح أشباه هوداينا»).

التجريب، وهما وضعيتان متناقضتان، أولاهما ترى في الماضي حقيقتها، وثانيهما تنهدى بالحقائق وتتحور نحو قديمة الحقيقة.

٢ - ٢

لننصت الآن إلى بيت شوق:

قسم للمعلم وفه التبجيلا
كعاد المعلم أن يكون رسولا

إذا كان مبدأ الحق مدخلا لمبدأ الحق، فإن الحق هو احتمال حالة التمكيد. وبعبارة لنا بيت شوق قواعد لعبة السلطة الأخلاقية: القاعدة الأولى: التقارب قبل التباعد بين المعلم والرسول، وتقاربها في تعلم الحقيقة للناس، والتباعد في درجة الحقيقة ومصدرها، وهما محددان بمجاز الخطاب الديني.

القاعدة الثانية: إضفاء التبجيل من طرف المعلم للمعلم، فالأول جاهل والثاني عالم، وعملية إضفاء التبجيل دلالة على الاعتراف بالأدوية المقدسة.

القاعدة الثالثة: الأمر بطاعة المعلم للمعلم. وهذا أمر صادر من مكان مجهول وصوت مجهول صاحبه. كأنه أت من مصدر فوق - إنساني متمثل على المجتمع والتاريخ.

هذه القواعد الثلاث تبيّن اللعبة. وكل منها تستلزم الآخر. ولكن السؤال يقضي اليقين، وكما يقول بيشه ولكن من يتوقف عند مرة واحدة، من يعلم طرح الأسئلة. لا بد أن يصيبه ما أصابني^(٢) ولذلك نطرح سؤالاً: هل شوق هو المعلم الذي يجب أن نغيبه التبجيل؟ وماذا سيكون عليه الأمر لو خرجنا على قواعد لعبة السلطة الأخلاقية؟

ربما كان شوق متملاً علامة. هذا احتمال لا يقينه. لأن شعر بـ «أل» التعريف نهاية الحقيقة، وهي مالم يثبت في الزمان. فوّل من شكك فيها طه حسين^(٣). وأول من هتك قديمتها جماعة الديوان^(٤) ولم يثبت شوق في مسار التحولات الشعرية العربية الحديثة عبر أكثر من مكان^(٥). باختصار لم يثبت أن شوق أثر. لأنه يفقد سلطة البداية. كما تتجلى لدى البعض من القدماء والحديثين معاً.

١ - ٣

هكذا ينسج النقب، وتهدم قواعد اللعبة. وبدل الإضفاء بالتبجيل نسلك رحلة الحوار. وتترك لأستلثنا فسحة الاتياف. وتقدم قليلاً في عممة الوضع.

ليكن المدخل هو تجلية الأرضية النظرية الضامة عبر الخطاب الشعري، وهو الخطاب الذي يرتبط بتجربة سائلة تتصل بكون شوق للمعلم الأول (أو الثاني بعد محمود سامي البارودي) للشعراء العرب

٣ - ٣

من يراجع كتاب **حافظ وشوقي** ، للذكور طه حسين^(١٢) يدرك أن هذه القصيدة - «الله أكبر كم في الفتح من عجب» - كانت مناسبة لاختيار الذوق الشرعي العام في مصر ، واختيار تأثير هذا الذوق على مواقف النقاد ، ونوعية اهتمام النقاد الجديدين بالشعرية العربية ، ومن ثم بقضية العلاقة بين التجديد والمعارضة .

(أ) الذوق الشرعي العام :

يقول طه حسين : «كنا جماعة من العلماء وما الطربوش ، منا المصري وما السوري ، منا المسلم وما غير المسلم . وكنا جميعا مرتاحين إلى انتصار التزك ، متشوقين إلى ما يسجل هذا الانتصار ويشيد به . وتناول شاب منا الصحيفة ، فأشاد القصيدة في شيء من الحماسة طريب ، وفي شيء من الإطناف في الصوت وإخراج الحروف ، وتقطيع الوزن ، ولقالب القافية كما تقلد الحجاره ، فرفضنا وأعجبنا ، ونحسب بعضنا لصفق ، والفرقا على أنها قصيدة رائعة»^(١٣)

(ب) تأثير هذا الذوق على مواقف النقاد : يقول طه حسين أيضا : «ثم التقينا (هو صديقه محمد حسين هيكل) في مجلس من هذه الجلس التي أعول فيها إليه وحدنا ، فتحدث في حرية ، وبنيت بنا الحديث في كثير من الأحيان إلى ما يكره كثير من الناس . فأعندنا قراءة القصيدة ، وحيتلنا لحظت أنت ولاحظت أنا : أن إعجابنا لم يكن إلا ظاهرة إجهادية»^(١٤) ، وأن بين الذوق العام وذوقنا الخاص تناقضا غير قليل هذه المرة»^(١٥) .

(ج) قضية العلاقة بين التجديد والمعارضة :

وتنوزع هذه القضية عبر مقالة طه حسين بكاملها ، بل إنها شغلت طه حسين بوصفها قضية عامة ، تنوزع فصول كتابه عن **حافظ وشوقي** كله . ونورد هنا فقرة لها دلالاتها الكبيرة : «أذكر وقد كُر أنت أيضا أننا فونا يومئذ بإضمار هذه القصيدة لهذا الذوق المفض ، فضحكنا وأفرقنا في الضحك والسخرية ، من هذه الصور العتيقة البالية» . تتخلل لتصوير الحياة الجديدة **الحاضرة**»^(١٦) .

كان نشر هذه القصيدة ، إذن ، فصحا للوعي الشرعي الساذج الذي يجدد الخطاية والكلام ، وإثباتا لأشغال النقاد بأمر العلاقة بين القديم والحديث ، وإحساسهم بسيطرة الذوق العام عليهم ، وهو ما سينفضح أكثر في مقدمة محمد حسين هيكل في ديوان شوقي

١ - ٤

لقد كتب أحمد شوقي هذه القصيدة بعد معاهدة لوزان (يوليو - تموز ١٩٢٣) ، وفي المعاهدة التي حفلت بانتصار مصطفى باشا كمال «الغازي» ، كما لقبته «الجمعية الوطنية التركية» في سقاية ، ثم أزمع فيها بعد .

٢ - ٤

ويمكن حصر مؤشرات العناصر الأولى للقصيدة من خلال

(١) أبياتها :

إذ تتكون هذه القصيدة^(١٧) من ثمانية وثمانين بيتا ، مقسمة إلى - سلسلتين : السلسلة الأولى من ستة وستين بيتا ، والثانية من اثنين وعشرين بيتا ، وتبدأ كل سلسلة بتوجيه الخطاب إلى **مصطفى باشا** كإله . في السلسلة الأولى :

الله أكبر . كم في الفتح من عجب
يا حائل الزلو جدد خالد العرب

- وفي السلسلة الثانية :

تحية أبا السعادي ونهضة
بآية الفتح بل آية الحبيب

وتجمع كل من السلسلتين بين الغازي (الفتح) والفتح .

(ب) إيقاعها :

تندرج القصيدة ضمن بحر البسيط ، ورويا هو الباء ، وحركته الكسر .

(ج) مضارها :

يتشكل من ارتباط المدح بوصف الأحداث (من بينها المعارك) ، في نسق يتألف الحاضر فيه مع الماضي (سقاية - زمير - بدر) . وتتقارب فيه الأمكنة (تركيا - الهند - سوريا - مصر) ، ويظل عنصر لتألف والتقارب بين الأزمنة والأمكنة هو الإسلام والعروبة .

٣ - ٤

هذه العناصر الأولية ، مفردة وجما ، هي التي منحت القراء جوابا عن سؤا لهم في تلك اللحظة ، وخاصة الرأي العام . وفي الوقت نفسه رأى فيها المثقفون ، والنقاد منهم خاصة ، علاقة بعيدة الدلالة بقصيدة فتح عمورية لأبي تمام . يقول طه حسين : «ثم سكبت حيناً وسألتني : وأين أنت من قصيدة : أبي تمام التي يمدح بها الحميم وقد فتح عمورية ؟ قلت ذلك ، فخرجت لك . ثم رأينا معا أن شوقي إنما اتخذ قصيدة أبي تمام هذه نموذجاً حين أراد أن ينظم قصيدته في انتصار الترك»^(١٨) .

هكذا اتضح بسهولة للنقاد آنذاك هجرة قصيدة أبي تمام إلى قصيدة أحمد شوقي فأصبحت القصيدة الأولى نصا غالبا بالنسبة للقصيدة الثانية .

١ - ٥

تهدف الشعرية إلى الكشف عن أدبية النص الأدبي . لا كحالة مفارقة لمييار ، بل كتنسق وسياق وتحول^(١٩) ، وهو ما يفترض قراءة النص من خلال ما ينسجه وبين نصيته . كما أن الكشف عن الأدبية يتعدى ملاحظة الخارجى والمهامشي ، كمنصر ممزول ، وينفذ إلى تركيب النص وطبيعة اقتصاده اللغوي ، ودرجات تحقق انسجام ترابط العناصر المتضادة فيها .

على أن محاولتنا في القراءة الحالية لن نتشغل بتأم هذا المحدث ،

والقصيدة من مطلوبات أي تمام .
- وإيقاعها المركب من بحر السيف ، وهو من التشكيلات الإيقاعية المنضمة المتميزة بأنها الأكثر استعمالاً في شعر أبي تمام^(١٨) . أما الروي فهو (الباء) ، وهو الروي الأول في الاستعمال في شعر أبي تمام ، فإثباته تصل إلى ٧٢ من مجموع ٣٢٨ قصيدة ، أي بمعدل ١٧٪^(١٩) . وحركة الروي هي (الكسر) وهو الآخر يأتي في المرتبة الأولى . إذ يصل كسر الروي في شعر أبي تمام ٥١٪^(٢٠)

- جميعها : للمرق ، الطيحي ، الحرفي ، التاريخي ، الجغرافي ، واضفاء القيدو الانتقائية للمعجم ، بما أنشأ ما ساء القدماء بخصيصه البدع ، ولكن الظاهرة الأسلوبية - البلاغية ليس بمقدورها أن تلم بالنص كتركيب متكامل وكتابة .

(ب) مدلول النص المهاجر الذي ينشئ نسجه عبر فضاء النص من مدح ، ووصف ، وتآلف بين الماضي والحاضر ، وتقارب الأمكنة ، ولحظة الإسلام والعروبة لهذه المكونات . أما مدلول النص الغائب ، بوصفه نصاً متداخلاً ، فيتمثل من خلال التأثير المتعدد المستويات في قصيدة شوقي . ويمكن إعطاء الصورة الرياضية لهذا التداخل النصي^(٢١) .

فال النص المهاجر إليه (مدال النص المهاجر + مدلوله)
دليل التداخل النصي = مدلول النص المهاجر إليه (= المدلول)

٢ - ٦

يمكن أن تموضع دلالية (جمالية) التداخل النصي في عزل العناصر ، أو المكونات المشتركة بين النص المهاجر (النصوص المهاجرة) والنص المهاجر إليه^(٢٢) ، ثم البحث عن قوانين الهجرة . ويتضح من الاستقراء العام أن الخصائص الإيقاعية لقصيدة شوقي ، تحيأت على الخصائص الإيقاعية السائدة في شعر النصف الأول من القرن الثالث للهجرة .

وإذا كان نص شوقي يتدرج ضمن البسيط ، فإن هذا التشكل الإيقاعي هو الثالث من حيث الترتيب في النصف الأول من القرن الثالث . ويمثل ٢٧٪ من التشكلات الإيقاعية المنضمة في هذه الفترة ، يتقدمه الطويل بـ ١٨٪ ، والكامل ، سيد هذه التشكلات الإيقاعية بـ ٢٠٪ ، والمرتبة الثالثة ، وهي نفسها الموجودة في شعر أبي تمام^(٢٣) حيث يمثل كل من الكامل والطويل والبسيط والخفيف والوافر ٨٢٪ من مجموع شعره .

وكثرة استعمال البسيط في هذه الفترة تلتق مع كل من استعمال الروي (الباء) وحركته (الكسر) ، فإضافة إلى مرتبته الأولى لدى أبي تمام ، يصل إلى المرتبة الثالثة في ديوان البحترى . وسواء كنا نتحدث عن أبي تمام أو البحترى أو «الأغاني» فإن الكسر يظل في المرتبة الأولى^(٢٤)

عبر استقصاء مكونات وقوانين المورفولوجية syntagmatique والمورفولوجية parasyntagmatique ، ولا مساواة هذه الحدود العامة للشعرية أو علاقة الشعرية بالأدبية ، لأن القراءة هنا مقصورة على علاقة قصيدة شوقي بالنص الغائب ، أي ما يعرف بالتداخلات النصية .

٢ - ٥

إن النص ، كدليل لغوي معقد ، أو كلفة معزولة : شبكة لها عدة نصوص . فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى ، أو يمكن أن يتفصل عن تركيبها . وهذه النصوص الأخرى اللاتالية هي ما نسميه بالنص الغائب ، غير أن النصوص الأخرى المتداخلة في النص تبع مسار التبدل والتحول ، حسب درجة وهي الكاتب بعملية الكتابة ، ومسوى تأمل الكتابة لذاتها^(٢٥) .

ونفصل - هنا - عن مصطلحات : المعارضة ، النص المتعارض ، النص المتعارض . ونفصل أيضاً عن تعدد المصطلحات المنحورة حول «السرقات الشعرية» ، ذات البعد الأخلاقي (الإثم الأخلاقي) ، ذلك لأن وجود النص ، أي نص ، يستلزم وجود نصوص أخرى سابقة عليه أو متزامنة معه . كما أن الانفصال عن مصطلح «المعارضة» ومشتقاته ناتج عن كون العلاقة بين النصين - المعارض والمعارض - لا يمكن أن تقوم على التماثل . ونحن ننسى أن العلاقة بين النصين ليست علاقة التكاثر البسيط ، كما يقول تولدوروف Todorov^(٢٦)

٣ - ٥

وتتم إعادة كتابة النص الغائب في النص من خلال قوانين ثلاثة هي . الاجترار والامتصاص والحوار^(٢٧) . وفي الوقت نفسه من خلال مستويات لوائح الكلام التي تشكل ما يمكن تسميته مجموعة من النوى ، المركزية منها والهامشية ، وهي الدليل ، والمتتالية . بحسب تعريف شومسكي لها ، وما بعد المتتالية ، أي الفقرة أو النص . وجميع هذه النوى . أو بعضها دون البعض الآخر . يتبادل المواقع في النص . فغير السباق كما تتغير دلالة النوى غيره . مما يعطي النص حركة دائمة . ويضم مجموعة النوى . مركزية أو هامشية ، إلى لعبة الحياة والموت . ودون ادعاء الممارسة النظرية ، أو الوصول إلى بلورة منتج ، يتسع الحقل المهووي لقراءة النص الغائب كخارج - داخل .

١ - ٦

يمكن استخلاص مكونات أو عناصر دال التداخل النصي لدليل شوقي ، أي البنية السطحية لقصيدة شوقي ، كدليل ، معقد ، من خلال ما يلي :

(أ) دال النص المهاجر (قصيدة أبي تمام) الذي تتحدد عناصره في :

- عدد أبيات القصيدة ، وهو واحد وسبعون بيتاً ،

— ولئن حاولت وشيجة الألفة (استشهادا واستعانة) بين معجم القصيدتين أن تبين ، فإن أكثر من فرق يكسح الأذن والعين ، على مستوى محاور المعرفة ، والطبيعية ، والحرب ، والسلم والتاريخ ، والجغرافية ، إضافة إلى تبدل قانون قيود المعجم ، فهو عتاشوق ينحصر للجمل المقولية ، بينما هو عند أبي تمام يتأسس انطلاقا من رؤيته للشعر والشعرية ، وهو ما حصره القدماء ، خطأ ، في البديع .

(ب) البنية المعيقة :

— لا تتناول القصيدتان موضوعا تاريخيا واحدا — وهو نقبض ما حصل في قراءة كل من شوقي وهصلاح عبد الصبور لحادثة دنشواي مثلا^(٢٧) قصيدة أبي تمام تنطلق من معركة عمورية وانتصار المعصم . (اختطف الموزعون في تاريخ معركة عمورية ، هناك من يقول بمحلوها سنة ٢٢٣هـ ، وهناك من يقول سنة ٢٢٤هـ ، وللتبيان قانونه أيضا) ^(٢٨) وقصيدة شوقي من حرب — سلم — انتصار مصطفى باشا كمال (١٩٢٣) . هاتان القصيدتان لتفتيان في الانتصار ، ومختلفان في القائلين العسكريين ، كما تختلفان في الزمان والمكان وتتباعدان .

ويتباين القصيدتان أيضاً من حيث عناصر هذه البنية وتركيبها . فعناصر قصيدة أبي تمام ، كبنيات جزئية ، تتمحور حول الرؤية التحليلية للفرق بين الكلام والفعل (الكتب والسيف) ، بين الإيدولوجيا والواقع (الرواية والتجسيم والزعزعة والكتب والأحاديث الملقة من ناحية والفصح من ناحية ثانية) ، عمورية (الأسطورة والأخني) ، والمركرة ، وتلبية نداء المرأة الزبطرية (هل هو نداء الأم أم نداء الأرض ؟) والمدح ، والربط والمقارنة بين معركة عمورية وغزوة بدر .

وعناصر قصيدة شوقي ، أي بنياتها الجزئية ، تعتمد المدح (من بين عناصره إيقاع الشبه بين خالد الترك وخالد العرب) ، والسلم ، والحرب ، وتشبيه معارك مصطفى كمال بغزوة بدر ، والمدح ، ونشوة المعلنين الإسلامي والعربي . وقد وحدهما الإسلام .

بنيات جزئية تأتلف وتختلف عدداً ونوعاً ، والتركيب هو الأهم هنا ، فهذه العناصر ، كبنيات جزئية ، تختلف في مواضعها (سياقها) ونسقتها من نص إلى آخر . وهي بنيات تتحدد بنوعها والتكامل والانسجام في قصيدة أبي تمام . وتعتمد تركيباً ينشأ منه التناظر والتراكم في قصيدة شوقي .

٦ - ٤

هذه الفروق المتعددة في مستوياتها ، من حيث عدد الأبيات ، ونوعية القوافي وطبيعة محاور المعجم والتركيب اللغوي ، ثم الفروق الأخرى من حيث المعركة ومكانها ، وزمانها ، وقائداتها ، وشرائطها التاريخية والحضارية ، وعناصر البنية المعيقة وتركيبها ، كل هذه الاختلافات وغيرها ، تؤكد تبدلات قصيدة أبي تمام أو تحولاتها ،

إيقاعياً ، تحت العلاقة بين قصيدة شوقي وشعر النصف الأول من القرن الثالث . ليس هناك أبو تمام وحده ، ولكن شعر هذه المرحلة يرمته . على أن الإيقاع وحده لا يضغط مركزية التداخل النصي ، ويظل دليل على تمام (قصيدته) وحده يشكل النواة المركزية (إلى جانب الإيقاع) نجد المعجم والقضاء ، بينما تظل النصوص الأخرى ، لأنما تمام وغيره ، للفترة نفسها ولما قبلها وبعدها ، نوى هامشية . هناك هجرة أكثر من نص غائب إلى نص شوقي ، واعتاد نص أبي تمام كنواة مركزية لنص شوقي فجلى ، بالنسبة للكاتب والقارئ، وضمانية ومظهرا للأدبية^(٢٩) في تلك المرحلة . وككل نص غائب ، مركزي أو هامشي ، خضع نص أبي تمام ، وغيره ، لإعادة الكتابة في قصيدة شوقي ، بمعنى أنه خضع للتبدل والتحول ، تبعاً لقانون قراءة شوقي للنص الغائب ، ونوعية الوعي للمتحركة في القراءة

٦ - ٣

حاولنا ، سابقاً ، عزل العناصر أو المكونات العامة المشتركة بين قصيدة شوقي وقصيدة أبي تمام وشعر النصف الأول من القرن الثالث عامة . ولنا — الآن — أن نصت إلى القوافي ، خاصة تلك التي تمايز بين قصيدة شوقي وقصيدة أبي تمام .

(١) البنية السطحية :

— يختلف عدد الأبيات من قصيدة إلى أخرى ، فهو في قصيدة شوقي ثمانية وثلاثون بيتاً ، وفي قصيدة أبي تمام واحد وسبعون بيتاً فقط .

— أزم الفرق السبعة عشر بيتاً شوقي بإضافة سبع عشرة قافية ، كتنجيد أولية للفرق بين عدد الأبيات ، وفي الوقت نفسه لم يستعمل أكثر من ٥٠% من قوافي قصيدة أبي تمام ، وهي : الكتب — الرب — الشهب — كذب — منقلب — الصلب — المخلط — القشب — الحلب — صعب — وأب — كرب — الثوب — الخشب — الرطب — سرب — مختضب — الخشب — الترب — عجب — أرب — جلب — يصب — كتب — عشب — نجب — الذهب — صخب — الحرب — الغضب — النسب — العرب — الحجب — الحب .

وهي في قصيدة شوقي حل غير ترتيبها في قصيدة أبي تمام .

— ترتكب قصيدة أبي تمام من متالية واحدة ، ككل الشعر في ذلك العهد ، وقصيدة شوقي من سلسلتين يفصل بينهما ترغيع لأخذ النفس ، يحسده بياض طباعي . وتقسيم القصيدة إلى أكثر من جزء من معطيات الشعر الحديث عامة .

تبدو السلسلة الأولى من قصيدة شوقي وكأنها تستعيد خطوطها العامة في السلسلة الثانية ، مما يوحي بأن النص كان من الممكن أن ينتقل إلى سلسلة ثالثة (أو أكثر) ، وفي الوقت ذاته كان من الممكن أن يكفى بسلسلة واحدة . والنص موضوع هنا في الشرائط اللامدية — الجسدية للإنتاج الشعري لدى شوقي^(٣٠) ، بينما تتجلى قصيدة أبي تمام خاضعة لتبني صارم ، يحسد النمو والتكامل والتجاسس .

وصفا لواقعة تاريخية، هي عمورية، أي ليست نقلا لتاريخ أو تاريخا للأحداث، وبالتالي ارتكاز دلالة (سيميائية) النص على المحور العمودي، وما هو خارج النص بتعبير ريفاتير^(٣١)، ولكنها أساسا بحث بعيد الغور في نظرية الشعر عند أبي تمام، وقد انحصر تجليها لدى القدماء في إنتاج البديع، وما هي بالبدیع فقط، لأن البلاغة لاقدرة لها على محاورة النص.

يلامس أبو تمام المحرب داخل النص كما هي خارجه، فهذا العنف والحريق والمدم في قصيدة أبي تمام تقلّ شعري غير مباشر لواقع موضوعي يتقاطع مع حالاته الجسدية، في علاقتها الواعية واللاواعية بجسد اللغة. إنه غرق اللغة والنات والجمع.

نحن هنا أمام صناعة لغوية، لما انحطك والنفس، تغزو اللغة دون أن تفتلها، وتخرج التجربة التاريخية بالتجربة الأنطولوجية. ودلالية هذا النص تنبثق من تقاطع المحورين الأفقي والعمودي، داخل النص وخارجه، وما للمركبة إلا حجة لانتفاء الحواس والأجساد، لتقاطع الحياة والموت.

وتهدف قصيدة شوقي إلى المردح وتاريخ المعركة ووصفها (من بعيد، على عكس أبي تمام) وكأن حقيقة الشعر تأتي من خارجه، ومن استشهاده بنص غائب كمصدر للأدبية والشعرية، في النص، وليس من جدلية الداخل / الخارج، أي التركيب الداخلي (نسقا وسياقا) للنص والتركيب الخارجي العيني، كما نلاحظ في قصيدة أبي تمام، فتضقد قصيدة شوقي - بعد المعركة - داخل التسجع اللغوي للنص، وغائب هاجس الغزو للنص، كمشاهدة تغوى ولانتمسك إلا لمفترعها كما يقول أبو تمام^(٣٢).

هذا التبدل الثاني انتقال من الكتابة في قصيدة أبي تمام إلى الخطابة والكلام في قصيدة شوقي، وبينهما مسافة من الوعي الشعري لا سبيل إلى إخماته.

(ج) من الإنتاج إلى الحنين
إن أبا تمام منتج ومعيد للإنتاج، وليس مستهلكا، كما هو الحال عند شوقي. بمعنى آخر فإن أبا تمام يلحم الصعود التاريخي والشعري بينما ينشئ شوقي سقوطها. يكتب أبو تمام هذا النص الغائب بكل اختصار، فيحوّله ويتحول معه، جسديا وشعريا (والشعر هنا جسد أيضا)، وهذا التبدل الثالث هو ما يوظف مفهوم الشعر ويحدد دلالاته، فهو - الشعر - عند الأول معاناة وتسكية وإعادة إنتاج، أي كتابة، وهو عند الثاني إلهام وانتقاد واستهلاك، أي خطابة وكلام.

١ - ٧

الفروق والتبدلات تخص بدلالاتها. إن قصيدة أبي تمام، كنواة مركزية، هاجرت إلى قصيدة شوقي من خلال القراءة وإعادة الكتابة. ويتحكم فيها قانون الإيجاز الذي يمحصر نص أبي تمام، ومن ثم شعر النصف الأول من القرن الثالث للهجرة، في بعض خصائصه وعناصره الشكلية البرانية، ويتعامل معها معزولة عن نسقها وسياقها. إنه قانون يرى إلى النص في سكنيته وعلاماته

وهي تهاجر إلى قصيدة أحمد شوقي. ويمكن أن نكرهنا على تبدلات ثلاثة:

(أ) من التجانس إلى التنافر:
يمثل البيت الأول الجملة الأولى في القصيدة. وربما كانت الجملة الأولى بيننا وقوانين هذه اللبنة، هي المتحركة في تركيب النص ككل، لا كإشباع فقط - وهو البديهي - بل كتركيب ونسق وتحويل. إذا سلمنا بهذه الفرضية فسنسلم بوضوح امتدادية النص لا تركيبه؟ فجميع أبيات قصيدة شوقي تصريف استهلاكي (سبولة) للبيت الذي يطلق النص ويلقي به على عتبة الانفتاح للمستحيل. هكذا تتراكم الأبيات وتحت وتنبيل حتى يبدو التنافر واضحا، وهذا ليس غريبا لأن التركيب الكامل للقصيدة يقوم على «العجب» للبيت في البيت الأول، وهو عنوان القصيدة برمتها، تلك التي يقودها انفعال «العجب» لازوية التحليل والبناء والتركيب، وهكذا تضطرب القصيدة بين عجب الفتح، وعزة الصلح، وبطولة القائد والفرسان، والإرادة الإلهية.

وتأتي قصيدة أبي تمام من مكان التحليل والتركيب. منذ البيت الأول نسلك رحلة التحليل والتركيب والتجانس.

السيف أصدق إنباء من الكسب
في حمله الحد بين الجند والصلب

في الشعر الأول انتصار الواقع لا الإيديولوجيا (السيف والكتب هنا غير معقلنتين، ولكنها نسيان في سياق تاريخي محدد). وفي الشعر الثاني تركيب (لا تلعب بجاني كما يعلن بعض مبسطي البلاغة) بين الحد والحد، بين الجند والصلب، وهو المعنى المتعدد للكلمة الواحدة. والثانية الضدية المتصهورة عبر وحدة متلاحمة طول القصيدة بكاملها، كتحليل وتركيب، له التأمل لا الانفعال، والاقتصاد لا السبولة. وهذا ما سوغ لعه حسين أن يقول:

«وكت أرى أن من الظاهر أن يقاس هذا الشعر (ويقصد هنا قصيدة شوقي، وخاصة أبياته في المقارنة والتشبيه بين معارك مصطفى كمال ويوم بدر، أي الأبيات ٦٢ - ٦٦ من قصيدة شوقي) الذي لا يدل على شيء إلى بيت كهذا البيت فيه الشك واليقين معا، وفيه المبالغة والاقتصاد معا، وفيه اللفظ الرصين يدل على المعنى الجيد»^(٣٣). إنه انبثاق بهجة التجانس.

(ب) من الكتابة إلى الخطابة والكلام
إن الملاحظة الأولى من التبدلات تلتق عضويًا وينويها بطبيعة الممارسة الشعرية.

تتجسد قصيدة شوقي في سياق العودة الأدبية للماضي. وككل عودة شعرية، يستغنى المالد بما يحلّيه هذا التكلم الشعري وهو يهاجر إلى لساننا، وعبره إلى لسان القارئ. وكانت قصيدة أبي تمام اكتنا لاجئ الشعر، وقد دخل مرحلة وصف الحرب بعد معركة بابل، ذلك أنه لم يكن قبلها عاشقا لوصف الحرب، أما بعدها فقد أكثر كثرة جعلته من مميزات شعره^(٣٤)، ومن خلال عشق الحرب ينقل إلى عشق جسد اللغة. إن قصيدة أبي تمام، بهذا المعنى ليست

على الآداب الأوروبية بعد تعلمه الفرنسية ، ولم تكن هذه الرؤية عفوية ، ذاتية ، وإنما هي مشروطة بالحدود القصوى لفتته الاجتماعية . وبينما كان لباس شوق أوروبيا كان شعره يكتفي بالجزائر القدماء ، كذلك كان يقترن الفرنسيه ، بينا وعيه الشعرى لا يتجاوز السلفية (اللباس الأوروبي واللغة الفرنسية - أو الإنجليزية - هي دليل النبالة آنذاك) . إن علاقة شوق الخارجية بالشعر العربي القديم (والشعر عموما) تتساقط مع الرؤية السلفية ، المحدودة بطبيعتها . وماذا عسانا أن نقول أكثر مما قال طه حسين عن العلاقة بين القصيدة وبين القصصيتين ؟ لننصت إذن إلى طه حسين حيث يقول : « ثم أخذنا ننقل في القصصيتين من بيت إلى بيت حتى انتهينا إلى أن ذوقنا القديم على تحرجه لا يستطيع أن يسبح القصيدة شوق ، بعد أن أتى ذوقنا الحديث أن يسبحها ، وكانت خلاصة رأيك ورأى أن هذه القصيدة إنما هي أشبه بالقرين المدرسي يذهب به الأطفال مذهب الحاكاة للفناج الفنية التي تلقى إليهم ، فيرقطون في الصورة ويضطنون الموضوع » (٢١)

١ - ٨

لكل قراءة متاعها ومتعتها وغايتها ، وهذه المحاولة لقراءة النص الغائب لا تهدف إلى التقليل من أهمية شوق التاريخية ، ولكنها تتجنب اختياره كملامة متقدمة مع التراث .

٣ - ٧

المبارة ، وهو ما يجعل «الحدود القصوى» لوعى شوق (٢٢) تلتقي بالحدود القصوى للرؤية السلفية إلى كل من الماضي والحاضر ، وهي رؤية تعتقد بديانة الخصائص الكلاسيكية لنص أبي تمام ولا تاريخيتها .

وقراءة الأجزاء ، حين تخرج عن استيعاب النص الغائب أو محاورته ، أي حين تلتقي إمكانية نقي جزئي أو كلي له ، حسب كريستيفا Kristeva ، تتكفي بالنص الغائب كاستيلاك ، وتلك هي علاقة المعجز والقصور لا علاقة الفعل والتعطى .

٢ - ٧

لذا تكفي «المعارضات» عن أن تكون مجرد لقاء صامت منسى بين شوق وأبي تمام ، وتحتد لتصل وتلامس أنشط قضايانا التي مازلتنا نساها في زماننا : ما التراث ؟ كيف نقرأه ؟ لماذا نقرأه ؟

ويعتقد السلفيون ، عن خطأ ، أنهم الحافظون للتراث ، الضامون لقاء المستقبل ، وهم ، لويدرون ، ماسون له ، مطفون وهجه ، يتناولون ماضي الأمتة وحاضرها في جواب أحادي له هيئة الفس وسلطة الحواء .

كان شوق يرى الشعر في الماضي لا في المستقبل ، رغم أنه انفتح

المواضع :

- (١) راجع مصطلح «حجرة النص» في دراستنا : صلاح عبد الصبور في المغرب ، مقاربة أولية لمفهوم النص ، مجلة «صبر» والقاهرة ، المجلد الثاني ، العدد الأول ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص : ٦٦٦ .
- (٢) فريدريك نيتشه ، أصل الأخلاق وفصلها ، تحرير حسن البيسى . السلسلة الفلسفية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت ، ط ١ . ١٩٨١ ، ص : ١٤ .
- (٣) راجع خاصة كتابه «حافظ وشوق» .
- (٤) راجع كتاب «الديوان» لنباس صمود لفتاد وإبراهيم عبد القادر لافازي .
- (٥) راجع أدونيس كنموذج فقط .
- (٦) محمد حسين هيكل ، مقدمة الطبعة الأولى ، الشوقيات ، ج ١ سنة ١٩٦٦ ، طبعة الاستفادة بالقاهرة ، ص : ١٤ .
- (٧) تستمد في هذه الدراسة على طبعة ١٩٦٦ ، مكتبة الحايكي بمصر ومكتبة الشوق ببغداد .
- (٨) «حافظ وشوق» ص : ٣٦ .
- (٩) التشتيد من عندنا .
- (١٠) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (١١) المرجع السابق ، ص : ٣٧ .
- (١٢) راجع ص ٢٩ من الجزء الأول من «الشوقيات» طبعة ١٩٦٦ ونفترض أن القارئ يعرف القصيدة كما يعرف قصيدة أبي تمام .
- (١٣) «حافظ وشوق» ص : ٣٩ .
- (١٤) Hauri, Meschonic, Pour La Poétique 1, Le Chemin, NRF, Gallimard, 1970, p. 49 .
- (١٥) Roland Barthes, L'Universelle, Bordes VIII Littérature, 2e Preface .
- (١٦) E. Todorov, 2. Poétique. Point. No 45, 1968, P. 43 .
- (١٧) راجع كتاب «مظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» محمد بنيس ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص : ٢٥٣ .
- (١٨) Jeanne Édition Bencheikh, Poétique Arabe, Éditions Anthropos, Paris, 1975, p. 218 .

مِسرْ على مِسرْ

معارضات تتسوّف بمنهجية الأسلوبية المقارنة

محمد الهادي الطرابلسي

إن الجامع بيننا في هذا اللقاء هو أننا جميعا نمارس الكلمة ونعاطي الأدب . وهكذا ينبغي أن نكون بعد المهرجان مؤسدين متضامين تضامنا أبهى المهرجان ، وهكذا كان ينبغي أن يكون أمرنا قبله . لكننا في الحقيقة طائفتان عادة ، بل ثلاث طوائف ، بيننا من الحواجز الرسمية ما أضرب بالأدب وعلمه وتعليمه . فطائفة الكتاب أو المنشئين المبدعين بصفة عامة في جهة ، وطائفة النقاد أو العلماء الباحثين في جهة أخرى ، وفي الجهة الثالثة طائفة القراء المستهلكين . وإذا كان لطائفة أن تنفصل عن الآخرين فإنما هي طائفة القراء المستهلكين الذين لا أدب لهم ولا كلام على الأدب . أما طائفتا الكتاب والوسطاء أو الكتاب والقراء الناقدون العلماء فأحرى أن توحدا ، لأن ممارسة الكلمة وتعاطي الأدب معاناة واحدة . وقد حان الوقت للنظر إلى الأدب هذه النظرة الوحيدة ، وإعطاء انعكاساتها المنهجية في عملية التقييم حق قدرها . ولقد حان الوقت – أيضا – لمراجعة الموقف في عملية الكتابة ذاتها : ما صيغتنا ؟ ومم تتأني ؟ وهل هذا الذي نسميه إنشاء حقيق باسم الإنشاء أم هو مجرد توليد ونحويل ؟ ...

نصوص الأدب وإعادة تصنيفها بمراعاة درجات الكتابة فيها والقراءة وحدود الإنشاء ومدى التولد . ولكننا سنكتفي في هذا العمل – بالنظر في معارضات شوقي (والمعارضات ضرب من الأدب يظهر فيه الإزدواج في أوضح مملته) وبذلك نأمل أن نوضح المسألة البديعية كما نأمل أن نكتزج نحو حل المسألة المنهجية أيضا . ذلك أن القضية بمقتضى انحصارها في فكرة التولد تستدعي فكرة الغرابط بين النصوص . والنظر إلى النصوص في ترابطها لا يكون إلا من زاوية مقارنة . ولما كان الأمر محصورا في النصوص الأدبية ، انضج أن مدار العمل سيكون الجانب الفني الجمالي أي الأسلوب .

الواقع أن النص الواحد من الأدب لا يتجزأ من وجهين فيه ، الكتابة فيه وجهة ، والقراءة فيه وجه آخر ، ومرجع الإبداع فيه إلى التوليد لا إلى الإنشاء . وشأن النصوص الأدبية في هذه الحال هو شأن متعاطي الأدب الذين – وإن غلبت على بعضهم صفة الكاتب وعلى بعضهم الآخر صفة الناقد الباحث – يلتقون في كون جميعهم ممارسا للأدب .

ومن نصوص الأدب ما يتخفى فيه هذا الإزدواج خفاء قد يومم بتولدها تولدا ذاتيا ، ومنها ما يظهر فيه ظهورا يُبين أن قوام العملية الأدبية التولد الطبيعي لا التولد الذاتي . ومن المفيد الرجوع إلى

يمثل الدرجة الأولى منها ، ولكن همة الدارسين - في هذا المجال - تطلعت بدرجات الأدبية في الكتابة ، كما بينا ، لا بدرجات ممكنة في الكتابة ذاتها .

استقر في أذهان الحداثين - إذن - أن الكتابة العادية كتابة من الدرجة الصفر . وأن الكتابة الأدبية بمثابة تجاوزها لها وهو عنها . بمعنى أنها كتابة من الدرجة الأولى . وهذا المذهب في الكتابة الأدبية صالح وعملي . ولكنه - بالنسبة إلى بعض الكتابات الأدبية وربما بالنسبة إلى أكثرها - لا يصح إلا مع الترفع في الدرجة . ونعنيها بالثانية . لأن التجاوز فيها أوغل ذلك أنها تكون لنصوص أدبية لا لنصوص عادية . شأن التجاوز في حالة تولد الأدب من الأدب وتكون النص من النص . وجميع الآثار الأدبية المبينة على آثار أدبية مثلها بناء واضحا صريحا أو خفيا معني . إن الكثير من النصوص الأدبية - في العربية مثلا - عديمة الصلة بغيرها من نصوص الأدب القديم أو الحديث . ولكن النصوص العربية القيمة . والآثار الحالية - في رأينا - إنما هي تلك التي كانت في الجملة ذات صلة إنشائية - أو على الأصح توليدية - بنصوص أخرى قديمة . فلذلك نحتم الحديث عن كتابة أدبية من الدرجة الثانية . وقد تحدثنا في ذلك فعلا في دروسنا⁽¹⁾ ونحنا إلى ذلك تلميحا في بعض دراستنا⁽²⁾ . حتى طلع علينا كتاب «الأدب من الدرجة الثانية»⁽³⁾ . موسعا ضالها . فشفي غلة في نفسها . ووافي مشغلا من مشاغلا .

أما مفهوم الصلة⁽⁴⁾ بين النصوص ففهوم عام . فهو يصور جميع مظاهر الترابط الممكنة بين نصين فأكثر ، من الإشارة البسيطة التي قد تكون من النص الأول إلى الثاني ، إلى محاكاة النص الثاني للأول ، مروراً بغير ذلك من وجوه الترابط ، كالإلتباس والتكلمة والترجمة⁽⁵⁾ والمعاوضة ...

والكتابات الأدبية المبينة على صلات بغيرها من النصوص الأدبية - مها كانت هذه الصلات ظاهرة أو خفية - تمثل إنشاء من نوع خاص ، لأنه يأخذ منحى توليديا . فهي كتابات تمثل تجاوزات من الدرجة الثانية بالنسبة إلى الكتابة العادية . إلا أن دلالة الدرجة - في حالة وصفها بالثانية - لا تطابق دلالة الدرجة في حالة وصفها بالأولى تماما . فلذا كانت الدرجة الأولى تمنى الانتقال من مستوى غير أدبي إلى مستوى أدبي ، فنقول إلى المقابلة التامة بين المستويين بمقتضى اختلاف الدرجة واختلاف الطبيعة أيضا ، فإن الدرجة الثانية لا تخرج بنا عن المستوى الأدبي ، بالإضافة إلى أن دلالة الدرجة الثانية إشارة إلى توليد شيء من شيء به ، لا إلى إنشاء شيء من مقابل له⁽⁶⁾ . فالتوليد الذي في الكتابة من الدرجة الثانية عملية تستوجب توافك كتابة وقراءة . إنها قراءة مزروعة في كتابة أو هي - بعبارة أبسط - كتابة قراءتها الرئيسية قراءة . وإذا لوحظ شيء من التقابل بين مستوى الكلام في عملية التوليد - في إنشاء النص المقروء الخاصصة وإنشائية النص المكتوب المشفوعة بوجهة نقدية ، ولذلك أثرنا أن نستعمل لها مصطلح الإنشاء الذي نراه يتناسب عملية

والمشكل لا يخلو من تعقيد ولا يمنع فيه التسرع ، ولذلك سنخصص قسما من مجلنا للعمل التطبيقي ، بعد العهد له بما يلزم من مقدمات نظرية .

إن اعتبار الكتابة الأدبية كتابة خاصة تختلف عن الكتابة العادية ليس فكرة جديدة . فهي حقيقة واكبت - عند العرب - نشأة الكتابة ، من حيث هي صناعة ، عندما انتقل الكلام من ذاكرة الرواة إلى أوراق المدونين ، حتى وإن كان تقسم الكلام إلى نثر وشعر لا يكل دليلا على قدم تصور خصوصية الكتابة الأدبية ، بسبب الدخائل الذي بين دلالات كل من المصطلحين ، ومألما في الغالب إلى التعبير عما بلغ مستوى الصناعة⁽¹⁾ من الكتابات دون الكتابة العادية ، بحيث يفهم أنهم كانوا يقابلون بين النثر والشعر عموما لا بين النثر العادي من ناحية والنثر الفني والشعر من ناحية ثانية ، فإن فكرة اختلاف الكتابات في الطائفة الإنشائية ليست غريبة عنهم . وإذا لم يصطلحوا على صيغ من التعبير يراعون فيها الاختلاف في الوظيفة إلى جانب مراعاتهم الاختلاف في البنية فإنهم - في مستوى التحليل - كانوا واعين بأن للكتابة الأدبية - ولا سيما الشعرية - خصوصيات وظيفية ليس للكتابة العادية منها شيء .

لكن المجنيد الذي بدأ يأخذ طريقه إلى تقدير الدارسين الغربيين - وذلك منذ مطلع النصف الثاني من القرن الحالي - هو اعتبار أن للكتابة درجتين بالمعنى الرياضي للكلمة : كتابة لم يحدوها درجتها فلم يصحروا بأنها من الدرجة الأولى ، وذلك ربما لأنها - على صكس الضرب الأول من الكتابة - واضحة الهوية بيئة للخصوصية ، مما يجعلهم يستعملون لها مصطلحات قديمة عديدة ومتنوعة . فهي الأدب حيناً والإنشاء حيناً آخر ، وهي الشعر إذا قصدوا إلى تخصيص أعلى مستوياتها . وهذه مصطلحات تختلف في طاقة الدلالة ولكنها تشترك جميعا في دلالاتها على كتابات من درجة سامية . ولذلك اصطلاح - أغفيا - على الكلام الذي يمثلها بمجرد عبارة «الكلام السامي»⁽²⁾ . وأما الضرب الأول من الكتابة فهو الذي اصطلاح على تسميته بالكتابة من الدرجة الصفر ،⁽³⁾ ونعني الكتابة المادية التي إلى تخطو من كل طاقة إنشائية أو وجهة فنية . ومن ذلك الوقت انطلقت فكرة الدرجات في الحديث عن ضروب الكتابات .

وليس يخاف أن هذا الضرب من الكتابة أكثر احتياجا من سابقيه لمصطلح في يد عليه ، وحده مضبوط بهز درجته ، وذلك لأن التباس في دراسة الكلام ، إذا قد يظن - بما أن درجته تعادل الصفر - أنه ليس بدرجة ، ولا يدخل في حساب درجات الكتابة «الأفعية» ، فليس هو أدبيا ولا له من الأدب شيء ، والدرجات إنما هي درجات الأدبية في الكتابة ، والحال أنه يمثل الدرجة الدنيا التي تقاس درجات الأدبية انطلاقا منها ، أو يظن - بما أنه كتابة - أنه

بين مستويات مختلفة من اللغة الواحدة (بين مستوى القصصى والعامة مثلا) فضلا عن أن يكون جازا بين لغات مختلفة، ويعمد إلى المقارنة بين الأساليب لتبين خصائصها عن طريق مقابلتها بغيرها.

وفي تقديرنا أنها قد تنفض إلى إقامة الدليل الموضوعى على تقدم نص على آخر (هذه عملية يمارسها - في نطاق محدود - لجان الامتحان في حصص الإنشاء ولجان المناظرات في المسابقات الأدبية) ولكن هدفها الرئيسى - من حيث هى ممارسة ذات مطلقات لسانية - تتبع الدوال والمداولات في كل نص على حدة، وتبين مدى التبرير الذى يقع في العلاقة بينها، فمقابلة الأساليب المهمة هنا بنظائرها^(١١) هناك، لتقدير درجة الاختلاف بين النصين في التعبير، وسد الفجوة في عناصر التحليل، ومستوى الصمو بالكلام، وحظ النجاح في إخراج صور الحمال.

فالاختلاف بين التصويرين جوهري، ومرجه الرئيسى إلى مدار العمل: أهلية واحدة أم لفتان على الكل؟ وموضوع الدرس أهو الأسلوب المحل أم- المنصر الأجنبي الدخيل؟

ورأينا أن الاهتمام بالدخيل من الأساليب لا يخلو من فائدة. فهو يثير البحث في طاقة اللغة الاستيعابية. ولا شك أن الترجمة أحسن سبيل للتقدم فيها. ولكنه لا يفضى إلى دراسة أدبية النص أو لعناية الأدب، فلا تصلح له التسمية بالعمل الأسلوبى.

ومن رأينا أن الترجمة تنفض على طاقة النص الأسلوبية، لأنه يستحيل ترجمة الأساليب، وبالتالي يستحيل ترجمة التعبير الذى يكن في العلاقة بين الدال والمدلول. وقصارى الترجمة في أحسن الحالات أن تعرض الطاقة الأسلوبية التى تكون في اللغة المنقول بها بطاقة أسلوبية تناسب اللغة المنقول إليها، إلا أن الدارس يفقد - إذ ذاك - إمكانية المقارنة، لأنه يحصل على شيئين لا مجال للمقارنة فيها.

فبعض الأسلوبية المقارنة عندنا - إذن - للمقارنة بين الأساليب الخطية، لتبين خصائصها المميزة عن طريق مقابلة بعضها ببعضها الآخر، لتقدير أوضاعها المختلفة في بناء صور الحمال في التصور الأدبية. ولا يوجد إشكال بين مدلول عبارة «الأسلوبية المقارنة» وموضوع العلم كما تصوره، بيتا الإشكال حاصل بين عبارة «الأدب المقارن» وموضوع الأدب المقارن. ولذلك ترى علماء^(١٢) حريصين على التذكير بأن الأدب المقارن لا يعنى المقارنة بين الأدب، وبأن العبارة التى اتخذت عنوانا له مغلوطة. ولتجنب مثل هذا الالتباس في باب الأسلوبية اتزعت عبارة «الأسلوبية المقارنة» عن أوضاعها لعل لا يقوم على المقارنة بين الأساليب الخطية، وجعلناها عنوانا لما هى أعمل له من المشاغل والبحوث.

وقد تنخذ الأسلوبية المقارنة - كما تصورها - وجهة إنشائية عامة، فتوازن بين آثار موسمة أو تنخذ وجهة نصائية خاصة لتتناول

الكتابة من الدرجة الأولى أكثر. والذى نود مزيد الإحاح عليه في هذا الصدد هو أن الدرجة الثانية لا تعنى عندنا حاصل ضعف الدرجة الأولى بقدر ما تعنى أن درجة الأصالة في الأدب - من الدرجة الثانية - أقوى منها في الأدب من الدرجة الأولى.

إن الكتابة الأدبية التى من الدرجة الثانية تزيل الحالج القائم بين الكتابة من ناحية والقراءة من ناحية أخرى. وتصور المفهومين في بونقة واحدة، تبرز أن النص الأدبى غير قائم بذاته من هذه الناحية، وأنه لا يعدل أن يكون لبنة واصله موصولة، تتجاوز مع نصوص سابقة وأخرى لاحقة.

ولقد بينا في غير هذا المقام^(١٣) أن الكتابة الأدبية - مها كانت درجتها - تمثل كتابة وقراءة في آن، إلا أن الكتابة الأدبية التى من الدرجة الثانية أبرز الممارسات الأدبية التى تمثل هذا الالتحام.

• • •

أما الأسلوبية المقارنة كما تصورها بيدان بحث حرى بأن يستقطب جهود الدارسين، لطرافته وسعته وتأكد ثمرته وأمن منهجه من الاعتباط، وبعد أحكامه عن المجازة.

ولا نجد في اللغات الأجنبية التى ظهرت فيها المناهج الحديثة في مباشرة الأدب تصورا للأسلوبية المقارنة يطابق تصورا لها، فضلا عن أننا لا نعرف فيها دراسات تطبيقية تناسب وتجد عملها في جهازه. وإذا ما وجدنا فيها دراسات تقرب - بشكل أو بآخر - من وجهتنا في الأسلوبية المقارنة ففي نطاق الأسلوبية التطبيقية المركزة على الناحية الزمانية، إلا أن الأسلوبية الزمانية غير الأسلوبية المقارنة. ذلك أن الأسلوبية المقارنة تعتمد المقارنة أساسا، وتكون آتية كما تكون زمانية، ولا تتجاوز حدود لغة واحدة، كما سنبين، فإذا تجاوزت ذلك عُدَّتْ - عندنا - من قبيل الأدب المقارن.

إلا أن الأسلوبية المقارنة - كما تصورها الغريون - علم قائم على غرار ما قام عليه الأدب المقارن. فهو يبحث - مثله - في المنصر الأجنبي (وهذا المنصر الأجنبي يبحث في باب الأسلوبية المقارنة الظاهرة الأسلوبية الدخيلة) ويتفق أثره في اللغة المدروسة، كما يعنى بالتطور الذى يطرأ عليه، إذا داخلها، والأشكال التى يظهر بها فيها، والفعول الذى يحدثه في قيمة النص الأدبية. ولذلك كان شأن الترجمة فيه - كشأنها في الأدب المقارن - أهم ووافد الدراسة التى تغذى الأسلوبية المقارنة.

وعبارة «الأسلوبية المقارنة» جارية في أوساط الدارسين الغريين، ولا سيما أوساط مدرسي اللغات والترجمة، بهذا المعنى الخالف تماما للمعنى الذى نرى من الأولى أن تتخذ الأسلوبية المقارنة.

أما الأسلوبية المقارنة - كما تصورها - فعلم يدرس أساليب الكلام، في مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة، ولا يميز

ويدرس الأدب بواسطة الأدب نفسه ، بشكل يمكن الدارس من مراعاة النسبة الموجودة بين الكتابات الأدبية^(١٣) . وتلك هي الثمة التي تطمح الأسلوبية المقارنة إلى سدها ، انطلاقاً من مصادرتها على أن لا سبيل إلى تقدير هذه النسبة تقديراً موضوعياً ما لم يركز البحث على العلاقات ، علاقات نصوص الأدب بعضها ببعضها الآخر .

ماذا ننظر الآن من تطبيق القراءة الأسلوبية من الدرجة الثانية على الكتابة الأدبية من الدرجة الثانية ؟

ننتظر - أولاً - بسطاً جديداً لمسألتي الكتابة والقراءة ذاتيهما ، ونعيدنا للعلاقة بينهما بأكثر موضوعية . فسطيح هذا المنهج على نصوص الأدب عموماً ، وعلى نصوص الأدب التي أشرنا إليها خصوصاً ، يزيل الحاجز المتصلب القائم عادةً في الأذهان بين عمليتي الكتابة والقراءة ، ويفرجها إلى شيء من المرونة ، بشكل يجعلها ينصهران في بؤلة واحدة ، فمطلان مفهوم واحد ، هو مفهوم ممارسة الأدب في أوسع معاني الممارسة . وهكذا ، للسماح أمام أمام فن (كلامي) مستقل عن علم (نقدى) بقدرة ما نحن أمام صناعة ذات وجهين : وجه فنّي وآخر علمي مجتمعين فيها . قد يكرر أحد وجهيهما دون أن يتبدل أي منها .

ونتتظر - أيضاً - بسطاً جديداً لمشكلة توظيف التراث الأدبي في الكتابة الجبالية الشخصية ، وتبنيها إلى أن هذا التوظيف أهم عوامل النجاح في الإنشاء ، بحيث يبقى التراث الأدبي رصيداً فنياً يمدّ المنشئ بإمكانيات في العمل وافر ، إلا أنه ليس رصيداً جامداً ، وإنما هو رصيد حي يزكو بالإتقان ولا ينقص ، بحيث يجد الدارس نفسه أمام هذا الوضع مضطراً إلى تجاوز مشكل مدى تأثير التراث في أعطاء الشخصى إلى مشكل مدى تأثير الكتابة الشخصية في إحياء التراث . ذلك أن التأثير إنما أكثر ما كان يسطر على صعيد تاريخي تصاعدي أي بالنظر إلى تأثير السابق في اللاحق . لكن مفهوم الصلة بين النصوص يعلمنا أنه ينبغي أن نشير - من هنا فصاعداً - في سطر التأثير على صعيد تنازلي أيضاً ، أي بالنظر إلى تأثير اللاحق في السابق .

ونتتظر من ذلك بصفة خاصة وضعاً جديداً لكثير من مقولات النقد الأدبي التي شغلت الدارسين طويلاً دون أن تكون وضعت دائماً وأبداً وضعاً يراعي خصوصية الأدب وحقيقة العملية الأدبية ، من حيث هي ممارسة شمولية للكلام . ولعل مقولة الطرافة والتقليد أكثرها دورانا في مشاغلهن . وينبغي الكف عن التقليد ، وليس في التراث ضراً من التقليد ، فقد نكتح الطرافة في التقليد . وليس في هذا الزعم غرابة ، ذلك أننا أصبحنا نؤمن بأن الطرافة كل الطرافة التي قد يتركها المنشئ إنما هي في لجأه في ربطه الصلة بين حلقات الممارسات الأدبية المتنوعة من ناحية وعطائه الشخصى من ناحية أخرى ، وبسطاً يعطى لكتابه شرعية الانتساب لتراث اللغة التي يكتب بها ، كما يمدد بالإطار الكفيل وحده بإبراز ما فيه هو من مجاوزة بناءة . أما الاستغلال بالذات في الكتابة الأدبية فضرر من الإثنيات .

نصرباً معدودة ، كما قد تتخذ وجهة تعبيرية ضيقة تقتصر - في الدرس - على ظواهر أسلوبية معينة .

أما نصوص المقارنة فيشترط فيها حد أدنى من الاشتراك ، يبيح التريب بينها في البحث . فبدىي أننا لا نستطيع أن نوازن أي نص بأي نص آخر . لكن هذا الحد الأدنى ليس من السهل حصره لأنه مرن ، ويجب أن يبقى مرناً حتى يحافظ على سمة الأسلوبية المقارنة ، ويتنوع مصادر ثروتها . ومعها كان الأمر فينبغي أن نفهم أن الحد الأدنى المشترك ، يعني النص الموجب للتقريب ، قد يكون اشتراكاً في الموضوع ، أو العرض العام ، مع الاشتراك في المؤلف أو عدم الاشتراك فيه ، أو اشتراكاً في المؤلف مع اختلاف في الموضوع أو العرض أو في جنس الكتابة ، كما قد يكون الاشتراك في نوع الأسلوب فقط ، إذا كانت الدراسة ذات وجهة تعبيرية . ولا شك أن مجال الدراسة يكون أوسع ونتيجة البحث أكثر كلما كانت عناصر الاشتراك بين الطرفين أكثر . وتقارب النصوص للتخوة للعمل بقوى شرعية الموازنة بينها وعملنا نرجو منها ثماراً وافر ، ونطمح أن نتقدم في بحث الأدب خطوات أسرع ، وذلك بردنا التشابهات بعضها إلى بعضها الآخر ، وجزل التباينات عنها ، فتقريب مختلف المساهمات في تكوين الأدب من مؤلف إلى آخر ، من فترة إلى أخرى . وهكذا يتضح أن ما هرف في الأدب العربي بالمعارضات من أصلح نصوص الأدب للدرس في ضوء الأسلوبية المقارنة .

والمهم - في الأسلوبية المقارنة عندنا - أنها تقتضى حضور نصين فأكثر . ففى نجدد البحث في دراسة الأدب بحرصها على الانطلاق من قاعدة مزوجة وتطمح لمباشرة الأدب من خلال نصوص الأدب نفسه ، بأن نجعل بعضه مقياساً لبعض ، اعتماداً على فرضية في العمل . نسلم بهادوي أن بعضه يكل بعضه الآخر ويتولد عنه . ففى تتخذ من نصوص الأدب موضوع درس ووسيلة عملي في نفس الوقت ، ولا تمثل بديلاً للأسلوبية التطبيقية ، أية كانت أوزمانية ، وإنما تمثل وجهها مكملها وصامياً بها ، من مستوى الوصف والتحليل المبردين إلى مستوى التقييم والتأليف المترمين . إنها تمثل قراءة من الدرجة الثانية - إن صح التعبير - بما أنها تدرس النصوص من خلال النصوص . لذلك نصيرها أقوم المناهج لمباشرة الكتابات الأدبية التي من الدرجة الثانية ، لأنها تجد في نصوصها الجديدة تحديداً لنصوصها الأصلية المتفاعلة معها والأكثر جسارة من غيرها على تحديد هويتها .

فالتقضية تتعلق - في نهاية الأمر - بعكس الاتجاه في البحث . إذا الغالب على الوجوه المختلفة في مباشرة النص الأدبي الاتجاه المبردى المتمثل إما في البحث في النص من خارج النص ، وذلك انطلاقاً من نظريات عامة ، يراد دراسته في ضوءها ، أو لاختيار مدى العلمية في النظرية نفسها ، وإما البحث فيه انطلاقاً مما حواه هو نفسه من معطيات ، بغية استصفافها وتحديد خفياتها النظرية .

وبين إجراء البحث في النص بمنهج أفقي يحكم النص في النص

المعارضة عنده بمثابة ما يسمى اليوم بـ «القرارة الجديدة» للموضوع للشرقة أو المطاوعة»^(١١) . وإذا دققنا ذلك قلنا إنها قراءة جديدة في كتابة جديدة .

وليس في هذا إنكار للصلة التي بين معارضته والقصائد التي تعارضها وإنما ضبط لحتمها الذي لا يتجاوز مستوى مصادر الإهام وبعض المواد الصالحة لبناء مقاطع الكلام^(١٢) .

وما يميز معارضات شوق ، من حيث هي أدب من الدرجة الثانية مناهة الأسلوب ، أنها تحفظ في نصوصها بمجمل واضحة تدل على القصائد التي تعارضها . فالقصائد الأصلية حاضرة في معارضات شوق ، لا لأنها تفرس نفسها بصفة خاصة ، وإنما لأن الشاعر نفسه حمد إلى إحياء أثرها في قصائده ، وأى إلا أن تستل لنا شخصيته من خلال شخصيات الآخرين ، وإلا لم يكن لشعره من معنى يذكر في باب المعارضة .

دَلَّ على الحضور في معارضاته حيناً بتسمية صاحب القصيدة التي يعارضها صراحةً ، وأحياناً بمجرد الإشارة إليه ، وأحياناً أخرى باستعمال أساليب لم يخف اشتراكها بين الشاعرين . ولا شك أن أكبر دليل شكل على ازدياد المعارضة اشتراك الشاعرين في كثير من مقاطع الآيات^(١٣) .

إلا أن أهم دليل على هذا الحضور ما يشعر به قارئ المعارضة من رزمة مشتركة بين مهجتيه إلى الاقتراب من مثل أهل في طرق موضوع مشترك ، بحيث يفهم من هذه الزمرة في القصيدة للمعارضة وليلة الجسارة لا التقافية . ولقد كان المفهوم للمثل الأعلى في الشعر العربي شأن كبير يرجع إلى أن الشعر العربي شعر سنن وقرائن . ولما كان الوصول إلى هذا المثل الأعلى في ذاته أمراً غير ممكن ، وكان هذا المثل الأعلى إنما يتجلى في نماذج معينة تجلباً ناقصاً ، كما يتجلى كل نظام في عيناته الجزئية ، أى تجلئ اللغة في الكلام ، فإننا نفهم أن يتجه الشعراء إلى نماذج معينة من الشعر العربي ، ويتخذوا معارضتها سبيلاً إلى المثل القوي الأعلى ، باعتبارها تمهد السبيل لذلك الوصول ، بما فيها من سمو في ذاتها ، أو بأن تكون محلاً يتجاوزها إلى ما هو أسمى من مستواها .

وما ينبغي أن نذكره في باب مميزات معارضات شوق ... أيضاً ... مواصلة الشاعر تماحيه المعارضة طيلة حياته الشعرية . والأمر جدير بالاهتمام ، لأن الشعراء قبل شوق تماطوا المعارضة في فترات معينة من الحياة ، وظروف مخصوصة ومناسبات محدودة ، ولم تكن المعارضة تمثل في شعر الواحد منهم إلا قصبة صغيراً من إنتاجه الجليل . أما شوق فقد «سار في ذلك شوطاً بعيداً حتى أصبح شعر المعارضات يشغل لها كبيراً من حياته ، وعمل فداً مستظلاً بذاته ، كما إنه لم يترك من دافع طرل خلقة مرة واحدة»^(١٤) . وإنما تولد عن شعور دائم ، ومن مناسبات متعددة ، ولي فترات محطلة من حياة شوق الشعرية ، بل عهد الشباب إلى عهد الشيخوخة^(١٥) . فأكسبت المعارضة بذلك عنده صيغة الجارسة القارة التي تمثل عملية تماطي الأدب في أكمل صورها .

أما مقولة السرقات الأدبية - ما لم تبق «السرقات» على هيئتها في النصوص الجديدة - فجدد في هذه الوجهة المنهجية النصائية كثيراً من الحيل الشعرية ، بل من شواهد الملكية الكاملة التي تحول للمشيء استنارها والتصرف فيها ، لأنها لبنات ثقافية لازمة لأصالة البناء الجمالي . وليس في هذا دعوة إلى الأخذ ، كما أن الأمر ليس متعلقاً بعدم الأخذ . وإنما يتمثل في العطاء ، ولكن عن طريق التوليد ، فإمكانية العطاء الشخصي متوقفة على التوليد ، والتوليد لا يتصور حدوثه من لا شيء .

وفي هذه الوجهة المنهجية النصائية - أيضاً - ما من شأنه أن يتقدم بنا في درس الأجناس الأدبية : أليست «الرجبات الأدبية» من حيث هي ضروب من الكتابات التي تتطلب ما تتطلبه الكتابات الأدبية العادية من اجتهد في التأليف ، والقرارات الأدبية من حيث هي ضروب من النقد تخرج في قالب نصوص إنشائية ، والمعارضات من حيث هي نصوص أدبية معينة على نصوص أدبية مثلها ، جلدية جميعها ، بأن تمد أجناساً أدبية قائمة بالذات ؟

إن التوسع في الدرس هو الكفيل وحده بإستاد قانون الأجناس الأدبية لهذه الكتابات أو تحديد منزلتها في الأجناس ، إن تعدد اعتبارها أجناساً بآتم معنى الكلمة . ويكتفي أننا في هذا العهد وجهنا الأنظار إلى مجالات من الدراسة مازالت يكر ، إلا أننا سنذكر البحث في القسم الموالي من صلتنا على نموذج تطبيق ، اخترنا أن نطبق فيه هذه النظرة وهذا المنهج .

لماذا نستفيد من وضعنا معارضات شوق ، من حيث هي كتابة من الدرجة الثانية ، في ميزان الأسلوبية المقارنة ، من حيث هي قراءة من الدرجة الثانية ؟

• • •

للإجابة عن هذا السؤال نبدأ بالخصائص العامة التي تميز معارضات أمير الشعراء ، فنلاحظ أن أهم ما يميز هذه المعارضات أن مناهة الجباب الفنى^(١٦) . وأن طرائقها تلمس أولاً في المستوى الأسلوبى . وهذه لئزة هي التي تحول لها الاسواء منذ المنطق وحتى اكتمال البناء على طرق يقبض والنسخ بمجني . النسخ بمعنى الحاكاة التامة والنسخ بمعنى التقليل . وقد بين الشاعر نفسه حقيقة المعارضة كما مارسها في المرة الوحيدة التي سمح لنفسه فيها بنعت العملية التي أقدم عليها ، وذلك في نهج اليردة حيث قال - بعد الإطرء على الإمام البوصري :
 السمة يهذه أن لا أعرجية من ذا يعارضه عزب المعارض العرب
 واما أنا بعضُ العاطلين ومن يبطُ وذلك لا ينغم ولا يتم^(١٧)

ولقد توسعنا في ذلك في غير هذا المقام ، واتينا إلى أن المعارضة عند شوق لم تلم على النسخ ولا المبلغ ولا النسخ ، ولا كانت ترجمة مجردة للنصوص من لغتنا النجدية إلى لغة الحديث وإنما كانت

والقطعة التى تمارضها من «برقة المديح» للبويسى في موضوع للقلوة بين المسيحية والإسلام .

• • •

شوق :

- ١١٦ - أعزلة عسى دعا مينا فقام له
ولت أحسبت أجيالاً من الرضيم
١١٧ - والجمل موت ، لأن أوتيت مجرة
فابحت من الجمل أو فابحت من الرجم
١١٨ - قالوا : عزوت وزلّ الله ما بهوا
لقتل نصر ولا جبالوا لسلطانهم
١١٩ - جهل وطغى أحلام ، وسفط
فتحت للسيف بعد الفتح بالعلم
١٢٠ - لا ألى لقة طوق كل ذى حبر
تكسل السيف بالجهل والخسر
١٢١ - والفرد إن تلقه بالخبر فسفت به
فرداً وإن تلقه بالسفر بيلحس
١٢٢ - سل المسيحية الفراء : كم شربت
بالصابر من شهورات الظلام الخليم
١٢٣ - طريدة الشرط يوليا ويوسما
في كسل حين قتلاً ساطع الحدم
١٢٤ - لولا حافة ما هبوا لسمير
بالسيف ما انطفعت بالرفق والرحم
١٢٥ - لولا مكانك لعبي عند مرسلو
وحسرة وجبت لمرح في القديم
١٢٦ - لست البت الطير الشريف على
لوحين لم يحفل مؤذبه ولم يحجم
١٢٧ - جل المسح وذاق الصب شأنه
إن السحاب يغير الذنب والجزم
١٢٨ - أنصو الشى رزوخ الله في نزلو
فوق السماء ودون العرش محترم
١٢٩ - علمتم كل شئ يعلمون به
حق الفتناء وما فيه من الخير
١٣٠ - دعوتهم جهاد فيه سؤفهم
والحرب فمن لظلم الكون والأمم
١٣١ - لولا لم تو للذوات في زس
ما طال من عهد أو قر من دغم
١٣٢ - تلك الشواهد تفرى كل أولو
في الأضرار فلا في الأضرار الحكم
١٣٣ - بالأس مالت عروش واعتقت سر
لولا الضلال لم كسلتم ولم حوسم
١٣٤ - نشاغ عسى اعتدوا كل قاصد
ولم توجت سوى حالاته منقسم

ومن مميزات معارضات شوق نذكر - أعزاً - اتجاه الخطاب فيها إلى أى قارئ محتمل لا إلى قارئ مقصود بالخطاب أولاً . والذي أثبتناه سابقاً (من أن مناط المعارضة إنما هو الجانب الفنى ، وأن الصلة الظاهرة بين المعارضة عند شوق والقصيدة التى تمارضها محصورة في مصدر الإلهام وبجملته من مقاطع الكلام) يسمح لنا بأن نقول إن الشاعر في معارضته قارئ ، ينى كلامه على كتابة سابقة ، بناء كتابة إليه فيها بالخطاب إلى القارئ عامة ، وليس هو بكتائب قارئ يحاكم كتابا عاصره ويتجه إليه بالخطاب رأساً .

لقد كان للمعارضة هذا المعنى في طور من تاريخ الأدب العربى في القديم ، أى في طور لم يكن الفرق بينها وبين المناقضة واضحاً ، ولكن الفرق ما فنى يتضح حتى أصبحت المعارضة شيئاً والمناقضة شيئاً آخر . ومعلوم أن المناقضة تنتج بالخطاب رأساً إلى صاحب القصيدة المناقضة بحيث لا فصل فيها بين الطرف المتناهي وطرف القارئ ، ولذلك لم تكن المناقضة قط إلا آتية . بينما في المعارضة - كما مارسها شوق - توجيه للكلام إلى طرفين متباعدين في الزمن ، بتوسطها الشاعر ، طرف يمثل الشاعر صاحب القصيدة الأصلية وطرف يمثل قارئ المعارضة . هذه الشبكة من العلاقات هى التى تبين تعقد الأطراف المشاركة في بناء المعارضة وقيمة حامل الزمن في تحديد قيمتها الجمالية . ولذلك أكثر ما كانت المعارضة عند العرب عموماً وعند شوق خصوصاً نقصائد متقدمة في الزمن . وهذا أمر ينبغى أن نقتدر له حساباً في منهجية الدرس .

ولكن مفهوم المعارضة عند شوق قابل للتوسيع . فنحن لم نطبقه إلى هذا الحد إلا على شعره الذى كانت له صلة بشعر عربى سابق ، فلم نخرج به من الشعر إلى النثر ، أو من الكلام إلى شئ آخر غير الكلام . أما إذا تجاوزنا الحد ونظرنا إلى الصلة التى كانت لشعر الرجل بآداب أخرى ، سواء تخطت في أشعار أو في كتابات نظرية ، جاز لنا أن نربط بين ظاهرة المعارضة - وبالتالى مفهوم المعارضة عند شاعرنا - بظاهرة إحياء الخواص الإنسانية في الآداب : وهو شعره الغنائى تأثر بـ أ . دي موسيه De Musset و هـ . هيجو ، V. Hugo . وفى القسم الذى خصصه من شعره ليجمع للأطفال فى الآن نفسه الحكمة والمثقة تأثر بـ لا فونتين La Fontaine ثم إنه فى مسرحه الشعرى قد استلهم شكسبير والكتاب الثلاثة الكبار الفرنسيين : راسين Racine و كورنى Corneille و موليير Molière (٢٠) .

والأمر هنا يتجاوز التقليد والمحاكاة ويمجد التأثير إلى المعارضة فى معنى الإحياء والتوليد . لكننا بهذا التوسيع نخرج من مجال الأسلوبية المقارنة إلى مجال الأدب المقارن . وإنما أثروا هذه المسألة لئيب أن مفهوم المعارضة يحرك أساسى فى الكتابة الأدبية وأنه - على كل حال - قوام شعر شوق فى عمومه .

ولكننا نقفل البقاء فى مفهوم المعارضة بالمعنى الضيق ، والمرور إلى تحليل الأسلوب تحليلًا مقارنًا فى قطعة من «برقة المديح» لشوق

البوصيري

القسم ثفوقه المطلق ، فإذا عمد غير البشر وأفضل الرسل
(٥١ - ٥٣)

أما شوق فقد أثبت أولاً أن معجزة محمد معنوية لا مادية
كمعجزة عيسى (١١٦ - ١١٧) ثم بين أن لمع الفتح في الإسلام
طابع التوعية الدنيوية لا صبغة التصفية الجسدية (١١٣ - ١١٤)
وتحدث عن شأن السيف في المسيحية فيبين أنها استعملت على كل حال
دفاعاً ضد هجوم خصومها المشركين الذين استعملوه بدورهم هجوماً
واغتلوا منه شرعة في الحياة (١٢٢ - ١٢٨) وغم بإثبات أن
استعمال القوة لإقامة الدعوة ظاهرة مسيحية قبل أن تكون إسلامية
(١٣٤) .

وينصح أن محور الحديث يختلف بين الشاعرين ، فإذا كانت
أطروحة البوصيري تلخص في أن محمداً أفضل رسول وأن رسالته
جوهر الرسائل فإن أطروحة شوقي تتركز في أن محمداً يمتاز بأنه قائد
مصلح . فن الطبيعي بعد ذلك أن تختلف أساليب الأداء في القطعتين
وطاقت الدلالة وأبعاد المرمي .

فإذا بالبوصيري يعمد إلى تركيز الحديث على ذات محمد ، من
حيث هو فرد وإمام دين . ومحمد عنده محور الفضل ، وهو يحسم
الفضل في ذاته ، ويحيل به في صفاته ، قبل أن ينعكس ذلك في
أعماله أو تصرفاته ، وقد وفق الشعر إلى أداء هذا المعنى بأساليب
الحميد الجرد ، فإذا بمحمد قطب الفضل (فاق النبيين - عرفا من
البحر - رشف من الدم - منز عن شريك تم [الله] معنا
وصورته - اصطفاه - جوهر الحسن فيه غير منقسم ...) أو أساليب
الحميد عن طريق الإضافة ، فإذا بمحمد مرجع مظاهر الفضل
للمنفعة ، وكان ذلك إضافة مظاهر الفضل إلى ذاته ، أو إضافة
ذاته إلى الفضل ، إضافة محوية (فضل رسول الله ليس له حد -
[هو] شمس فضل - غير خلق الله) أو إضافة معنوية (فانصب إلى
ذاته - اتصلت [أي الرسل] من نوره ...)

ونلاحظ التزعة المعجبية في شعر البوصيري بأكثر جلاء في ترديده
للمعنى الواحد بإمكانات مختلفة ، مع مزيد من التحليل ، أو شئ من
التوسيع دون إضافة ، وفي جميع ذلك دون أن تظهر في نفسه حاجة
إلى التحليل أو التبرير :

فاق النبيين = لم يدانوه

عرفا من البحر = رشفنا من الدم .

نقطة العلم = شكالة الحكيم

منز عن شريك في محاسنه = جوهر الحسن فيه غير منقسم

وانصب إلى ذاته ... = وانصب إلى قدره ...

فضل رسول الله ليس له حد = إته شمس فضل

اصطفاه (الله) = غير خلق الله كلهم

هذه الأساليب تكشف أن بناء هذه القطعة كان على
الإعجاب ، ولذلك أفق الكلام فيها إلى ضرب من التضيق والتبوير
عن مجرد الاعتباط .

- ٣٨ - فاق النبيين في خلق وفي خلقٍ ولم يدانوه في علم ولا كرم
- ٣٩ - وكلهم من رسول الله منقسم
- ٤٠ - عرفا من البحر أو رشفاً من الدم
- ٤١ - ووالفون لديه عند حذمهم
- ٤٢ - فهد الذي تم معناه وصورته
- ٤٣ - ثم اصطفاه حبیباً باوئ التسم
- ٤٤ - منز عن شريك في محاسنه
- ٤٥ - لجوهر الحسن فيه غير منقسم
- ٤٦ - دغ مادعته الصاري في لبيهم
- ٤٧ - واسمكم بما شئت لمحا فيه واحتكم
- ٤٨ - وانصب إلى ذاته ما شئت من شرف
- ٤٩ - وانصب إلى قدره ما شئت من عظم
- ٥٠ - فإن فضل رسول الله ليس له
- ٥١ - حد فليسرب عنه ناطق بسم
- ٥٢ - لو ناست قدره آياته عظما
- ٥٣ - أحبي الله من يلقى دارس الوهم
- ٥٤ - لم يمتحنا بما تحبى العرف به
- ٥٥ - حرصاً علينا فلم نرتب ولم نهم
- ٥٦ - أعني المولى فهم معناه ليس يرى
- ٥٧ - في القرب والبعد فيه غير منقسم
- ٥٨ - كالشمس تظهر للعين من بعد
- ٥٩ - صغيرة وتكل الطرف من أتم
- ٦٠ - وكيف يدرك في الدنيا حقيقة
- ٦١ - قدره نيام تسلا عنه بالحكم
- ٦٢ - فبلغ العلم فيه أنه بشر
- ٦٣ - وأنه غير خلق الله كلهم
- ٦٤ - وكل آى الرسل الكرام بها
- ٦٥ - فبما اتصلت من نوره يوم
- ٦٦ - فإنه شمس فضل ثم كواكبها
- ٦٧ - يظهر أنوارها للناس في الظلم

إن الناظر في القطعة التي خصصها كل من شوق والبوصيري في
قصيدته للمقارنة بين المسيحية والإسلام يلاحظ اختلافا في العناصر
بين القطعتين وتفاوتا في حظ التحليل الذي كان لكل عنصر منها رغم
اتحاد الموضوع ودوراته في نفس القضية .

فقد تحدث البوصيري عن ثوق محمد على سائر الأنبياء (٣٣ -
٤٠) وتفرده بكامل الحسن دونهم (٤١ - ٤٢) ثم بين أن فضله
على البشرية أعظم من فضلهم عليها (٤٣ - ٤٦) وأن حقيقته
أقرب مأخذاً من حقائقهم وأبعد مرمى (٤٧ - ٥٠) وأكد في خاتمة

وقد حرص شوق إلى جانب ذلك على تكيل صورة إمام الدين التي ظهر بها محمد في شعر البوصري بأن صورته في معارضته قاتلا مصلحا عسكريا وسياسيا فقال :

**علمتم كل شيء يجهلون به حتى القتال وما فيه من النعم
دعوتهم لجهاو...**

وقد استعان في ذلك بأسلوب الحكمة فبين كمال صورة خاتم النبيين في مجموعة من الحكم ، تضمنت تعليلا لإمامة الجهاد واحتجاجا لضرورتها ، وبرهنة على استقامة الكون وصلاح المعاش بها .

ولقد ظهرت النزعة التعليلية التبريرية في معارضة شوق بمناسبة التحقيق في حقيقة الجهاد والتصحيح لمراتب الأحداث في قوله :

جهل وتعليل أسلام وصفحة فصحت بالسيف بعد الفتح بالقلم

حيث قابل بين السيف رمز القوة المادية والقلم رمز القوة المعنوية مقابلة أبرزت تكاملها وأولوية القلم على السيف منها .

والجدير بالذكر أن شوق في قطعه - وإن ذهب مذهب البوصري في تقديم محمد على سائر النبيين - لم يعد إلى تفضيله تفضيلا مطلقا ، بل أعطى عيسى معه ما هو حقيق به من الفضل فدعا بأخيه : **«أعزك عيسى»** ، وأشاد بالمسيحية : **«المسيحية الغراء»** ، **«جبل المسيح»** ، **«أخو النبي»** فسلك مسلك الحميد . ولكنه انتقد المسيحيين ، فعبس والمسيحية عنده في واد والمسيحيون في واد آخر ، بل فصل بين المسيحيين القدماء المخلصين الذين نعتهم بالجنة :

لولا حماه ذا هوسا لسهرها

بالسيف ما انصرفت بالرفق والرحمة

ومن سماهم بـ **«أنشباع عيسى»** الذين راموا النيل من الإسلام والمسلمين :

أنشباع عيسى أعلوا كل قاصمة ولم تعد سوى حالات مظلم

فوقف موقفا مقارنيا واضحا ، فيه نقد مباشر للأحداث التي تمثل المرجع المشترك للبردين ونقد غير مباشر لطريقة البوصري في مباشرتها وتفكيره فيها أيضا .

وصفوة القول أن معارضة شوق للبوصري - كما تتجلى في هذه القطعة من خلال عناصر الكلام - تكمل ما فيها من نقص ، وتصحيح ما فيها من خطأ ، وتعديل ما فيها من شطط ، وتبديد تقيد العقل ما حرره العاطفة ، وذلك بالتحقيق والتقد والمقارنة والتحليل والتبرير والتعليل ، لذلك عوّضت فيها أساليب المقارنة التفاضلية بأساليب التفضيل المطلق ، وأساليب التحقيق والتقد بأساليب الحميد والتأكيد ، وأساليب الحماسة والفضال بأساليب التثني والانتشاء ، مما سيزداد وضوحا وبرقوتها عند الأساليب المهمة في معارضة شوق .

وهذا يقودنا إلى السؤال عن مدى شرعية الجلبث عن مقارنة في شعر البوصري . الحقيقة - وقد انضحت - أن ما كان في الظاهر يتزعزع المقارنة بين المسيحية والإسلام في قطعة البوصري وبين محمد وسائر الأنبياء إنما هو منصب في التوثيق الخاص بناتم النبيين والتفضيل المطلق . يؤكد ذلك إجماله معاني التفوق في قوله : **«هو خير خلق الله كلهم»** حيث استعمل له اسم التفضيل ، ويؤكد أنه أيضا بأسلوب الإيمان الذي في قوله **«لأنسب إلى ذاته عاشت من ...»** حيث أدى بعبارة **«عاشت»** معنى أقصى حدود الشمول الممكنة ، كما أكد بأساليب أخرى كألوس إثبات التفوق ونفي المقاربة في قوله **«لأن النبيين ... لم يدانوه»** .

وتدعم فكرة التفضيل المطلق وبالتالي النزعة الحميدية الغالبة على هذه القطعة أساليب التأكيد التي خص بها البوصري جميع البشر وسائر الأنبياء ، في قصورهم عن مقارنة درجة محمد في الفضل والشرف . فحمد في فضله واحد وأحد مقابل النبيين والناس أجمعين (النبيين - كلهم - الوري - خلق الله كلهم - كل أي أي الوصل ... بها) .

أما شوق فقد عمد إلى مناجاة روح محمد المخالدة ، فلم يتحدث عنه بضمير الغالب بل توجه إليه بضمير المخاطب بحيث حرص على تقريب المسافة بينه وبين مخاطبه وبعب الحيرية في القضية المشتركة وأخرجها من مدار النزات الذي يتخفى به إلى مجال الكسب المتجدد الذي يتطلب رعاية دائمة وبقطة مستمرة .

ولذلك تجاوز في قطعه مجال التثني والحميد إلى الدفاع والتضال ، فاجتهد في تصحيح الفهم لحقيقة معجزة محمد فهي عنده معنوية لا مادية :

أنشاع عيسى دعا ميتا فقام له وأنت أحييت أنبياءا من الرضم

وبالتالي هي معجزة شاملة لا محدودة ، عامة لا خاصة ، إنسانية لا ظرفية ، ويؤكد سموها وبلوغها مستوى القيم الأسلوب الحكيم الذي جاء في عقب هذا البيت :

**والجهل صوت. فإن أوتيت مسجزة
فاهت من الجهل أو فاهت من الرضم**

كما اجتهد في تصحيح الفهم لمعنى الفتح في الإسلام . فهو عنده نعمة وليس نعمة :

جهل وتعليل أسلام وصفحة فصحت بالسيف بعد الفتح بالقلم

وقد بين أن أصل الفتح بالقلم وأن استعمال السيف في الإسلام لم يكن إلا مع الجهال ، فمع الجهال استعمال السيف واجب ، وهكذا خرجنا من مجال التزديد الأسلوب الذي يجعل سحر الشاعر في النظم كسير التقليد إلى مجال التحرير الشعري الذي يجعل الشاعر يسرع إسرعا ، فلقد بعدنا عن اللين والحنن اللذين كانا مع البوصري وأدرنا مرحلة فيها بقطة وحساسة .

ونظائرها المناسبة في برودة البوصري .

أدت دور المقارنة التفاضلية بين محمد وعيسى ، وبين الإسلام والمسيحية ، وقد ظهرت في بيتين ، في البيت التالي :

لنحوك عيسى دها نية **لهم له** ولت أنيت **أبها** من **أبهم**

حيث قارن الشاعر بين محمد وعيسى مقارنة تفاضلية ، فإذا بالفصل بين النبيين يأخذ هذه الاجازات :

معجزة عيسى دون معجزة محمد لأنها تمثلت في إحياء الموتى ، وهي معجزة حقيقية ثبتت بحجة تاريخية لكنها بقيت محدودة زمنا ، لأنه لم يكن لها امتداد فذلك اتخذت صيغة مادية . أما معجزة محمد فتمثلت في إحياء رعم الأجيال ، بمعنى مقاومة جهل الجاهل ، وهذه صورة مجازية يفوق أثرها أثر الحديث لكان حقيقة ، لأنها إنسانية شاملة ، وللمعجزة امتداد يشعر به الإنسان في كل آن ، فأكسبت من أجل ذلك صيغة معنوية .

ومعجزة عيسى محدودة مكانا أيضا فهي لم تشمل من الأموات الكثير **«دعا ميتا (واحد)»** ، وقد فاقها معجزة محمد التي شملت الإنسانية جمعاء **«أبها»** من **أبهم** .

لذلك يتضح أن المسيحية الموقفة دون الإسلام المتفوق عليها في الأصالة ، فالإسلام يتجاوز المسيحية ، لأنه صورة ذهنية جوهريه ، فهو يكسب معنى المعارضة للمسيحية .

وتتحول المقارنة بين المسيحية والإسلام من مستوى العقيدة إلى مستوى السلوك عبر الأجيال في البيت الأخير من القطعة :

أشيا عيسى أنعموا كل قاصمة ولم نعلم سوى حالات مظفر

فإذا بالمقارنة تنفض إلى النتائج التالية :

المسيحيون **وأشيا عيسى** اليوم حرييون بينا المسلمون ملتزمون بالسلمية ، ولكن في صلب المسيحية نفسها اختلافا بين المسيحيين في الماضي والمسيحيين في الحاضر ، فهؤلاء حرييون وأولئك مسلمون ، وبالتالي يتضح أن زعة المسيحية والمسيحيين إلى الحرب واضحة في القديم والحديث بينما يدعى أنها سلمية مطلقه .

في هذا البيت يعود الشاعر بالمعنى إلى تحليل سابق خصه به . نود إليه الآن نحن أيضا لتتطيل الدور الثال الذي أدته المقابلة في هذه القطعة ، وهو إبراز التناقض الذي في صلب المسيحية نفسها ، فقد بينه في بيت سابق فقال :

لولا حكمة ما صبوا لنصرتنا بالسيف ، ما انتفعت بالزور والرم

فالشاعر يستدل لهذا الصنيع أولا بصيغة الشرعية ، فاستعمال السيف كان من قبل **«حالة ما هويا لنصرتنا»** ، والنتيجة كانت أن **«النتعت (للمسيحية) بالزور والرم»** . إلا أن بين ادعاء المسيحيين السلمية المطلقة ، وثبوت مشاركتهم في الحروب – ولو للظلال عن النفس – بونا شامعا ، رام الشاعر إبرازه للعيان ، كي يبرهن على التناقض في صلب المسيحية .

فلنرجع أولا إلى أسلوب المطابقة والمقابلة ، (٢١) بحري الزاوية في القطعتين : فقطعة البوصري أسسها للمطابقة ، ويظهر ذلك في عدة مستويات : في مستوى البيت كاملا حيث عمد الشاعر إلى إيراد المعنى في بعض الأبيات ، يطابق معنى البيت الذي يسبقه ، كاللدى حصل بين البيتين ٤٠ و ٤٩ أو بين البيتين ٥٧ و ٥٣ . وكان ذلك – في الحالتين – في مقام تشبيه خاتم النبيين بالشمس تشبيه تمثيل ، وإن اختلفت طبيعة الصورتين وأبعادها . اللهم أن الشاعر عمد إلى استفاد جوانب الموصوف بواسطة الأسلوب الألفي – إن صح التعبير – أعني بالكشف عنها بما يائنها من العناصر الواسفة بما تشترك معه في وجه شبه موجب للتقريب بين الصورتين ، بحيث لم يتجاوز البوصري في ذلك مهمة الشاعر إلى مهمة القارئ للأحداث بعين للقرء أو الناقد . وفي ذلك حرص منه على بقائه في شعره شاعرا فحسب . ونلاحظ أن شوقي يتجاوز ذلك .

وتظهر المطابقة في مستوى الشطر أيضا ، حيث حرص البوصري على المطابقة بين المعجز والصادر على صعيد الدلالة ، كما في الأبيات ٣٨ و ٤٢ و ٤٣ و ٤٤ ، فأعجاز هذه الأبيات تردد حافى صدورهما ، فمن إثبات الشيء إلى نفي ضده (٣٨ و ٤٢) أو من الإثبات المجرى إلى التأكيد (٤٤) ومن النفي إلى الأمر (٤٣) . وقد قوى هذا التردد في القطعة لمجة التفتي والتعجيد . لأنها أساليب من الأداء أسسها النفاذ إلى الموصوف من أبواب مختلفة . لا تتبع لوجوه مختلفة فيه . ولا مباشرته انطلاقا من معطيات مختلفة خارجة عنه .

وتظهر المطابقة أيضا في مستوى العبارات والمفردات ، وأكثر ما كان ذلك في مقام القطع من الأبيات . وتمثل ذلك عبارات التردد التالية (في علم / ولاكرم – عرفا من البحر / أو وشنا من الدم – من نقطة العلم / أو من شكله الحكم) بحيث قربت بها طاقه الإثشاء ومكنت الشاعر من إنجام البناء .

هذا إلى جانب مظاهر التردد التي اقتضها استنشاف الكلام (محاسنة – احسن) أو القطع (لم ترقب – لم نهم) أو زعة الشاعر فيه إلى رد المعجز على الصادر (أهلى ... مضجع) فضلا عن متول للمطابقة في أسلوب التأكيد اللفظي (كلهم ملتصق – خلقي الله كلهم) . ففرجه إلى استعمال العبارتين المشتركين في الدلالة معا دون اختيار ، وهو أكبر أسلوب يقضى ملف التعلق والتركبة والتعجيد والسكون والقضاء ، وهي المعاني التي قامت عليها هذه القطعة من البردة

أما قطعة شوقي فأسسها المقابلة . لا تكاد المقابلة تغيب في بيت من أبياتها ، وقد أدت المقابلة فيها ثلاثة أدوار رئيسية :

المتحدث فيها ملتزم بالحياد تجاه القضية التي تطرحها ، بحيث تكشف أن البوصيري ليست له قضية مع المسيحية ولا تزعم منزع المدافع عن قضية ، بحيث لم يرم توجيه قصيدته صوب الوجهة النضالية .

أما مع شوق فالأمر يختلف ، ذلك أن هذه القطعة من معارضته قامت على موضوع الحرب والسياسة بين الإسلام والمسيحية ، والحال أن القصيدة دينية . وليس هذا غريباً في حد ذاته بقدر ما هو منته على التجاوز الذي سيعمد إليه الشاعر على تحليل الموضوع ، والتحقيق الذي سيقوم به في وقائع الأحداث ، والجدل الذي سيلجأ إليه في الكلام ، والنضال الذي سيهدى إليه من وراء ذلك في هذا المقام .

وتستوفى في قطعتي مجموعتان من المفردات بصفة خاصة ، مجموعة ، أولى نخدم موضوع الحرب والسياسة (**قتال - قتل - فتح - نصحت - غزو - حرب - جهاد**) وكأننا بالشاعر بما يأت به ليخدم موضوعاً بقدر ما أتى بها ليجدد مدلول كل لفظ منها برأسية الآخر والسياق الذي يرد فيه ، فلفظ الغزو (١١٨) على لسان أعداء الإسلام يعني الحرب العاتية الطالقة ، وقد كفى عن معناه بعبارة **« قتل نفس »** و **« سفلت دم »** ، وهما عبارتان جاهزتان ، بل قرأتين تتناقص مع قداسة السياق الذي استعملته فيه ، مع بشاعة دلالتها ، مما يدل على أن إنكار معنيها أصيل في الإسلام . فكيف يلحقان إذن بمحمد ؟ هذا الذي أدى الشاعر إلى الاستعاضة عن فعل **« غزوت »** بـ **« بلغ نصحت »** (١١٩) فعد إلى عملية نسخ علامي معجمي حاصلة أن كلمة الفتح على لسان الشاعر شأبها كلمة الغزو على لسان الدعي .

أما لفظ « القتال » (في البيت ١٢٩) بموجب التركيز فيه على الذم فيقلب جهاداً شريعياً ، ولذلك استعاض عنه الشاعر (في البيت ١٣٠) بلفظ « الجهاد » نفسه ، لكنه استعمل معه لفظ « الحرب » في سياق حكى حيث قصد إلى التعميم ، فكان انتقاله من لفظ الجهاد إلى لفظ الحرب انتقالاً طليعياً .

أما المجموعة الثانية من المفردات فلها طابع ديني ، منها ما استعمله للدعي عيسى : **« عيسى »** و **« المسيح »** لدلالة الاسم على المسى ، و **« أبو نوح عيسى »** ، وأخ « **الذي** » لإثبات فكرة التوحيد في الرسالة النبوية وأخ « **الذي** » - من ناحية ثانية - و **« روح الله »** لبيان منزلته من محمد من جهة ومن الله من جهة ثانية . وقد استعمل للمسيحية عبارة « **المسيحية الغراء** » إقراراً وإطراء . لكنه استعمل للمسيحيين الوسائل التالية : (**الجهول** - **قالوا** - **سماة**) يعني حماة المسيحية في الماضي - **أشياح عيسى** (يعني المسيحيين الذين دأبهم اتباع عيسى وتخريف رسالته في الحاضر) ، بحيث تنزع عناصر للمقابلة الكبيرة بين الإسلام والمسيحية إلى مقابلة بين المسيحية الحق في الماضي والمسيحية الزيفة في الحاضر وبين المسيحيين الطغاة والمسلمين للتخاذلين في الحاضر .

وتتضافر مع هذا وذلك من أساليب الأداء مجموعة من وسائل الجدل غايته تغليب الكلمة : من المناقشة الحوارية **« قالوا »** و **« قلت »** (عذوبة) إلى التحدي بصيغة الأمر **« سل »** ، إلى الإصمام

أما الدور الثالث الذي أدته المقابلة - في هذه القطعة من معارضة شوق - فهو إبراز التكامل في صلب الإسلام . أظهر الشاعر التكامل بإثبات تعاقب السيف والقلم في سياسة الجهاد في سبيل الله **« نصحت بالسيف بعد الفتح بالقلم »** وخضوعها لترتيب ، تكون الأولوية في القلم ، ويور ضرورة اللجوء إلى السيف بالحكمة التالية : **« وإلّا وإن لقلقه بالخير حسنت به فزماً وإن قلته بالشر يحترم »**

حيث كشف عن مقابليتين : مقابلة الشر بالخير تولد شراً ، بحيث يفهم أن ليس للخير مفعول إيجابي دائماً ، ومقابلة « **الشر بالشر** تولد خيراً بحيث ينصح أن للشر (وهو هنا السيف) وجهاً إيجابياً . وذلك إذا قصد مقاومة مثله ، فالشر أو السيف أو القوة المادية عموماً و مذهبه سلاح ذو حدين ، وكل التوفيق يتمثل في استخدامه حيث ينتفع من نفعه ، وهذا الذي كان في الإسلام .

ويزداد هذا المذهب وضوحاً في قوله : **« علمتم كل شر بهجول به حتى القتال وما فيه من التعم »**

بحيث شمل التعليم المواضيع الإيجابية والمواضيع السلبية (حتى القتال) والتعليم إلى هذا الحد هدام لكن قوله **« وما فيه من الذم »** يقلب الوضع ويصحح البناء ويعرب عن انسجام .

ومن الواضح - إذن - أن شوق في معارضته وجد في المقابلة البدلي الأسلوب الأسبب لأسلوب المطالعة الذي ترضاه البوصيري في برده . وقد كان في قطعتي - على عكس ما لاحظنا في قطعة البوصيري - ذهاب وإياب ودفاع وهجوم ، وتحرك من عاطفة تنقد حساساً إلى عقل مشغول بالإقناع ، بحيث كانت قطعتي إطاراً لحركة ذهنية قوية قويت زعرة النضال فيها . والحركة تجد في المقابلة الأسلوب الذي يؤديها كما تجد المقابلة في الحركة المعين الذي يغلبها (١٢٢) .

هذه النتيجة تؤكدها دراسة المواد اللغوية المستخدمة في القطعتين وتؤكد هي نفسها نتائجها . فلننظر في السجلات المنوعة التي ترجع إليها المفردات ، والأمر حين في قطعة البوصيري ، ذلك أن المفردات التي استعملها في معانيها المباشرة ، أو معانيها **« الساقطة »** ترجع في مجملها إلى سجل الأخلاق (**خلق**) - **علم** - **كرم** - **بحر** - **دم** - **حكم** - ثم **معناه** - **عاشته** - **الحسن** - **شرف** - **عظم** - **قدو** - **فعل** - **خير** - **الحق** - **نور أنوار**) وقد دلت على أن الشاعر لم يتجاوز في طريق الموضوع الحد الأخلاقي ، ومنها مجموعة ترجع إلى سجل الدين ، بعضها يخص محمداً والإسلام (**مصطفى** - **وصول الله** - **آيات**) ولا تتضمن كلمات مهمة أسلوبياً ، وبعضها الآخر يخص غيرهما (**التبرون** - **الرسول الكرام** - **التصاري**) وهذه مفردات تشترك مع المفردات الخاصة بالإسلام في الجهاد ، ومن أجل ذلك تكسب طائفة أسلوبية خاصة لأنها واردة في سياق ملج الرسول والإشادة بالإسلام ، ومطابقتها في كونها لم تتغلغل في شعر الشاعر مدخل مواضع الجدل ، ولا عتاون مشاكسة ، وإنما دخلت لتندل على أن

- ٤٠ - من نقطة العلم أو من شكله الحكم
٤٣ - واحكمكم واحكمكم

كما ساهم في تصوير مدى النشوة التي يقفها الشاعر وحسن الوقع في أذن السامع .

أما سد شوقي في قطعه فكان من طبيعة أخرى فأدى دوراً أنسب لوجهه في طرق الموضوع . ذلك أنه خلد إلى الحكمة في كثير من المواطن ، فكان يصل بها الوقائع المسطرة بالحقائق الخالدة والأحداث المعارضة بالقيم المشتركة :

- ١١٧ - والجهل موتٌ ، فإن أوتيت معجزةً
لأبعت من الجهل أو لأبعت من الرجم
١٢١ - والشر إن لُفَّه بالخير فسبَّه به
فرحاً وإن تلبَّه بالشر بنحس
١٢٧ - إن العقاب بقدر الذنب والجُرم
١٣٠ - والحرب أسُّ نظام الكون والهم

بالأوس مالت عروشٌ واقتل سر
لولا السدائف لم تُسلم ولم يسم

تقرى بذلك حجة وشهد التلق على سألته .

ويحمل القول أن شوقي عارض النفس الغفلى العصري الذي كان للبوصيري في برده بنفس فضائل ملحمة^(٢٢) . ولذلك قد يظن أن أمير الشعراء في مباشرته الموضوع المشترك بينه وبين البوصيري قد جدد القراءة أكثر مما جدد الكتابة ، ولكن الحقيقة أنه لم يقدم لنا الرؤية الجديدة إلا في نغم جديد . ولا اعتبار هنا بالترعة الأدبية . فلاشك أن ترعة شوقي في هذه المعارضة ترعة كلاسيكية كترعته في سائر شعره . ولكن التزعجات الأدبية لا تحمل في طياتها طابع التقليد والسلبية ، بل شأنا في ذلك شأن الأنفاس ذاتها ، ما كان صولجا منها وما كان ملحمة ، فإنها تختلف في الحيوية ولا تختلف حتماً في العيار ولذلك نجبر أن متطابق شوقي في معارضته يبدو في الظاهر متطابقاً احتذاء ومقاربة ولكن ماله مآل ارتقاء ومجاورة . ولي المجاورة عدنا معنى التحول لا معنى التطويق ضرورية ، وإلا لما جاز لنا أن نصرح بأننا طربنا لبردة البوصيري أكثر مما طربنا لنجم البردة ، إلا أن حكماً هذا متى على قصيدة شوقي في حد ذاتها لا على ترعته الكلاسيكية فيها

• • •

وبعد ، فإذا قبلت دعوتنا إلى اعتبار الأدب ممارسة شمولية نزول فيها الحواجز المتصلة بين علمي الكتابة والقراءة ، وصدقت حجتنا

بواسطة الشرط بلولا في أربعة مواطن (لولا حياة لها ... ١٢٤ - لولا مكان ليس ... ١٢٥ - لولا لم نر ... ١٣١ - لولا القلائف ... ١٣٣) .

ولكن الوطن الذي لم ينتج فيه شوقي في مجاوزة البوصيري هو البناء الشعري ، ولعل عملية القطع أبرز ما يمثل هذا القصور من أساليب الكتابة الشعرية .

أما مقاطع البوصيري فلا تلفت الانتباه لأنها لا تستوقف القارئ بصفة خاصة ، فالجموعة الكبرى منها مبنية على ترديد المعنى أو تكراره (٣٨ علم / كرم - ٤٠ العلم / الحكمم - ٤٤ شرف / عظم - ٤٧ لم نرب / ولم جم - ٤٣ أنين / ملهم - ٥٠ نيام / حلم - ٥١ خلق الله / كلهم) وهي في ذلك تناسب التزعة الثنائية العبيدية التي سبق أن لاحظناها . والجموعة الثانية تبرز المقابلات القليلة في القطعة (٣٩ البحر / الدم - ٤٣ أحكم / احكمم - ٤٩ بند / أم - ٥٣ أنوار / ظلم) لتفيد معاني فرعية . ومنها مقطعان وردا في عبارتين جاهزتين (٤١ يائز التسم - ٤٦ فارس الروم) ثانيهما - على الأقل - مبرر لأنه اقتضاء التعبير والقطع معا . وبقيت مقاطعه عادية إلا أن اثنين منها يفرجان عن شروط العرب في القافية (٥١ كلهم - ٥٢ جم) .

أما مقاطع شوقي التسعة عشر فأكثر من نصفها مقاطع اعتباطية نائية لأنها غريبة فيها تغليب لظاهر على شائع ، أو إحياء لمثول على حساب مأثور (الرجم - القبر - الصمم (اسم جمع) العامة - لم يجم - لم يفرغ ...) أو لأنها لا تبعد إلا تمكين الشاعر من ملأ قالب البيت الشعري ، وتلك هي المقاطع التي تكرر معاني ألفاظ قبلها على غير وجه التزديد المنشود (جرم = ذنب - أم = كون ...)

بقى الحديث عن السند الذي كان لكل من الشاعرين في قطعه والإطار العام الذي يكيف جوها .

أما سند البوصيري فكان جالياً بمتا ، ودوره إشراج خصائص القضية المطروحة في قالب يخاطب الماطفة والذوق أساساً ، ويشتمل في ضروب الإيقاع الموسيق التي عمد إليها في البناء بتلونين مظاهر التقطيع ، وإحكام توزيع المقاطع ، والمناسبة بين مباني الكلمات في البيت :

- ٣٨ - طاق التبين في خلق وفي خلق
ولم يسدأه في علم ولا كرم
٤٤ - وانسب إلى ذاته ما شئت من شرف
وانسب إلى قدره ما شئت من عظم

أول الشعر الثاني منه :

- ٣٩ - فرها من البحر أو رهاها من الدم

الأدب في الكتابة، وإعادة النظر في مسألة الأجناس الأدبية، ويصبح من المنحتم تغيير المصطلح بل وتغيير الموقف من مسائل الطرافة والتقليد والسرقات وقوانين التأثر والتأثير في الأدب، في انتظار أن يحل محل قانون الملكية في العملية الأدبية قانون النجاح في استثمار الرصيد التراثي والحصيلة الثقافية في أعمال قابلة بدورها للتجاوز.

على أن العملية الأدبية عملية توليدية، كبر أعلنا في أن يعطى مفهوم ترابط النصوص الأهمية التي يستحق في دراسة الأدب، وأن تبا وجهه الأسلوبية المقارنة المنزلة التي تستحقها من مناهج مبصرة النصوص الأدبية.

وبعد ذلك يصبح من السهل إعادة النظر في مسألة درجات

الهوامش .

- (١٢) انظر محي الشمل، النص الأدبي من وجهة الأدب المقارن، في مدونة وجمعية النص الأدبي، التي انطلقت في المعهد القومي لعلوم التربية بتونس يوم ٨٠ / ١٢ / ١٩٨١.
- (١٣) ملحيتها هنا لا يطغى مفهوم سياج النص (la clôture du texte) وإنما يتبع - في نطاق السياج نفسه - التواظف الضرورية للكشف عن الصلة بين نص وآخر.
- (١٤) ويصبح الأمر بالنسبة إلى كل معارضة كانت بالنص الذي عملها به شوقي . انظر . أحمد الشايب ، تاريخ النقائض في الشعر العربي ، ط . ٢ ، مصر ١٩٥٤ .
- (١٥) ج ١ ص ١٩٠ ، ب ١٠٣ و ١٠٤ .
- (١٦) كتابا «خصائص الأسلوب في الشوقيات» ص : ٢٤٨ ، تونس ، ١٩٨١ .
- (١٧) المرجع السابق ص : ٢٤٩ .
- (١٨) المرجع السابق ص : ٢٤٩ وما بعدها .
- (١٩) المرجع السابق ص : ٢٤٠ وما بعدها .
- (٢٠) حزم لياقة ، تحريب ابن وتاس والعلاش ، تونس ١٩٨٢ .

- (٢١) تشمل مصطلح «المطابقة» في معنى الإزدواج ومصطلح «المناظرة» في معنى التقابل الذي قد يصل إلى التضاد . انظر كتابا «خصائص الأسلوب في الشوقيات» ص : ٩٥ وما بعدها .
- (٢٢) كتابا «خصائص الأسلوب في الشوقيات» ص : ٩٥ وما بعدها .
- (٢٣) وقد قادنا إلى نفس النتيجة دراستنا للتقسيم الذي يخصصه كل من الشاعرين لموضوع الإبراء . انظر كتابا «خصائص الأسلوب في الشوقيات» ص : ٢٤٤ - ٢٤٦ .

- (١) أصبح لفظ مصطلحا فيها منذ أن اتخذ أبو حلال السكري عنوانا لكتابه الموسوم بـ «كتاب الصناعين» .
- (٢) Le huit langage - théorie de la poésie: Jean Cohen باريس ١٩٧٩ .
- (٣) Le degré zéro de l'écriture. Roland Barthes باريس ١٩٥٣ .
- (٤) درس «مناهج العرب في مباشرة النص الأدبي» ألقينا على طلبة الحلقة الثالثة من شعبة الحرية بالجامعة التونسية . خلال سنتي ١٩٧٩ - ١٩٨٠ ، ودرس «معارضة شوقي» ألقينا على طلبة التميز ، سنتي ١٩٨٠ - ١٩٨١ .
- (٥) بحث «العصر بين الكتابة والقراءة» قدمه في ندوة «الكتابة والقراءة» التي انطلقت بكلية الآداب بتونس من ٣١ مارس إلى ٢ أبريل ١٩٨٢ .
- (٦) Gérard Gènetie, Palimpsestes - La Littérature au second degré باريس ١٩٨٢ .
- (٧) Transtextualité ، انظر Gérard Gènetie ، المرجع السابق .
- (٨) من مستوى نقوي إلى آخر أو من لغة إلى أخرى .
- (٩) ولذلك نقول أن نستخدم للدرجة الأولى مصطلح «الإلهاء» وللدرجة الثانية مصطلح «المزلة» .
- (١٠) في بحثنا السابق الذكر «العصر بين الكتابة والقراءة» .
- (١١) قد تكون النظائر حاضرة مشابهة أو عاكسة ، بل مقابلة ، أو حلقاء تنحرفها مفقودة بالنسبة إلى النص الذي يكون منه انطلاقا .

تيسوف والذاكرة الشعرية

دراسة في بنية النص الإحيائي

كمال ابوديبي

١

أود أن أعترف ، بهذا ، بأنني لست باحثاً شوقياً . لكن هذا ليس بالضرورة اعتزافاً سلبياً ، بل قد يكون ذا دلالة مختلفة تماماً . ذلك أن المسألة التي تفصل الدارس عن موضوع دراسته قد تسمح بقراءة طرية لا يجمعها العرف والتقليد التقدي والشهرة . وإذا أحاول قراءة نص لشوقي ، فإنني أدخل عالمه كما أدخل عالم أي نص بكر ، دون قيود تفرضها المرحلة التاريخية ، أو الأعراف النقدية السائدة . وقد يكون لهذا الدخول البريء مساوئه ، وقد يؤدي إلى مظاهر إحصافي ، لكن مزيمته الكبيرة هي أنه يسمح بوضع النص على مستوى النصوص الأخرى التي يعايشها الدارس في العالم ، والاقترب منه بروح الرغبة في الاكتشاف التي يقترب بها من كل نص جديد .

بهذه الرغبة في الاكتشاف ، أتناول نص شوقي :

اعتلاف النهار والليل ينسج الأكر في الصبا وأيام أنسى

محاولاً إكتناه بنيتي ، ومجليات العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية فيه ، متناولاً إياه بذاته ولذاته ، ومتجاوزاً أنموذجه التاريخي وهو «سيئة» البحترى - في المرحلة الأولى من الدراسة على الأقل - وهي المرحلة التي سأعرضها الآن . وقد يبدو مستغرباً ، إذ أتناول بالدراسة دور الذاكرة الشعرية في تشكيل بنية النص - أن أنجاوز المنبع الأساسي للذاكرة وهو النص المعارض . لكن هذا التجاوز مقصود ، ففرضي ليس البحث عن جزئيات التأثير الذي يمارسه النص المعارض على النص المعارض بل إكتناه العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية على مستوى أكثر من هذا المستوى القريب .

وإذا أنماز هذا المستوى القريب ، فإنني أترك جانباً أحد الوجوه

البارزة لتأثير الذاكرة الشعرية ، وهو الوجه الذي تناوله بالتفصيل الدراسات النابعة من نظرية التأليف الشفهي (Oral Composition) كما بلورها يلمان باوي وألبرت لورده ، حيث يتم البحث عن الصيغ (Formules) الشكرية في التأليف الشعري الذي تشكل فيه الذاكرة الفاعلية الأساسية . وأود أن أؤكد أن تجاوزي لهذا المستوى الآن لا يعني إلغاء لأهميته ، فهو دون شك على قدر كبير من الأهمية . لكنني أختار العمل على مستوى أكثر غوراً لأن الإشكالات النقدية والفنية التي يسمع العمل على هذا المستوى العميق يثارها ومناقشتها تبدو لي أنصبب دلالة من جهة ، وأشد الصفاً ، من جهة أخرى ، بعمل الشاعر الذي أدرسه - شوقي - والشعر الحديث بشكل عام .

■

ينتج النص مشكلاً شبكة من العلاقات بين أطراف عدد من التنايقات الضدية - أبرزها ثنائية (الزمن / الذاكرة) . فالزمن ذو

«ضدية» حقيقية، بل ثنائية لفظية يؤدي كلا طرفيها (النهار والليل) الدور نفسه في خلق فاعلية الزمن التدميرية). بل إن الانقسام الثنائي في النص يتجاوز ذلك كله إلى الذات نفسها التي تبدو منقسمة إلى الذاكرة والقلب. الذاكرة **معتلة**، تحتاج إلى منبه خارجي، أما القلب فإنه **مرفف**، **معهذ** النبض بالوطن:

مُسْتَطَرٌّ إِذَا الْبُورُصُ رَمَتْ أَوَّلَ اللَّيْلِ . أَوْ عَوَتْ بَعْدَ جَرَسِ رَاغِبٍ فِي الصُّلُوحِ لِلنَّصْنِ كَمَا لَرَنَ شَاحِصِهِ بِنَفْسِ

يبد أن العو الحاد للثانيات الضدية يصل، فجأة، لحظة انكسار تُفَقِّدُ المركز التصوري للنص تناسقه الداخلي ووحده، إذ تلغى القصيدة الثنائية الضدية الأساسية (فاعلية الزمن التدميرية / الذاكرة التي تحاول تجاوز الزمن) لتؤكد أن الذاكرة كانت دائماً في ذروة حضورها وطاقاتها على الفعل، وتنف بذلك فاعلية الزمن نهائياً. ويحدث ذلك في البيت:

شَهِدَ اللَّهُ . لَمْ يَبْغِ عَنْ جُفُوفِ ضُفْعِهِ سَاعَةً . وَلَمْ يَنْظُرْ حَسَى

الذي تنهسر بعده صور الوطن المليئة بالحوية والحركة والتفاصيل الطبيعية والإنسانية. وتتشأ مفارقة حادة في النص بين بعدين متميزين: هما التجربة الفردية وسلطة الإنشاء التراثي. ذلك أن التجربة الفردية تنبض بالماضي، زماناً ومكاناً، بالوطن وصوره، وفضائله، وحيويته، وجلاله، ويخرج حَسَى لا ينقطع الوطن عن الخلق فيه لحظة واحدة، أما الإنشاء التراثي فإنه يولد تصوراً بلاغياً للزمن مستقياً بصورة كلية من تراكم التصورات الجماعية للزمن وطاقاته التدميرية. وهكذا يسقط النص في أزمة داخلية، في توتر من نمط جديد يختلف عن التوتر الذي كان قائماً فيه حتى الآن، توتر ينشأ من شروط عملية الإبداع ذاتها، ومن العلاقة المتبلورة بين الخلق الفردي وبين اللغة الجماعية. وهي أزمة سأحاول أن أظهر أن النص يكتمل دون أن يستطيع تجاوزها أو تقديم توسط (mediation) بالمعنى الذي يقصده كلود ليفي - شتراوس، لحلها.

٣

الزمن: الذاكرة الشعرية

ينطى على النص، كما أشير قبل قليل، تصور للزمن يتجسّد من منابع الرؤيا الطاغية في التراث الشعري العربي. فالزمن قوة مدمرة لا يمكن لعظمة أوجهه إنساني أن يتجاوزها أو ينجم من خضها. وحركة الزمن حركة نحو الفناء قد يحدث في سياقها أن يبنى الإنسان وشيده، لكن كل ما بينه وشيده باطل وقيس الرّيح. ومن السيات الأساسية للتعامل الشعري التراثي مع الزمنية أن هذا التراث يركز على كشف الطبيعة الكونية لفاعلية الزمن، مستخدماً صيغة تراكمية من النمط: كل شيء فان: أحمد فان، وعلي فان،

فاعلية تدميرية تحمّر الذاكرة وتلفها (اختلاف النهار والليل ينسى)، والذاكرة تزوع إلى مجازي الزمن، يلجأ، حين يمجّر عن الفعل الداني، إلى منبه خارجي يمثل في ضمير الخلق (اذكروا لي الصبا وأيام أسنى). ومن الجلي أن الفعل «ينسى» ذو دلالتين: فهو يتناول العام (الإنسان) والخاص (الأنا)، ويمكن للجملة أن تُقرأ: «اختلاف النهار والليل ينسى كل إنسان - وينسى». ولذلك تطلب الأنا من الآخر أن يستعيد لحظات الحوية التي غابت في طيات الزمن. ويبدو عمق النسيان في تأكيد الدعوى إلى الإيقاظ في البيت الثاني حين تطلب الأنا لا ذكر الصبا فقط، بل وصفه، أي تقديمه بلغة تفصيلية أكثر محسوسة، وحضوراً. ويمثل الزمن الغائب ما يمكن أن نسميه «الحركة المضادة» أو «العالم التقيض» للحظة الحاضرة: فهو «ملاوة» من شباب صُورَت من تصوّرات ومسّ» تتجاوز الواقع إلى الحلم والمحسوس إلى المتصور، وهو تضرع للحوية «يعصف كالصبا العبوب» مليهاً بالحلاوة ولذة الاختلاص للحظات بأهارة من الدهر.

ويمكن تراء لحظة الحوية استغلال العلاقات الشكلية القائمة بين الزمن النذير - الصبا - وبين تجسيده لذرورة التضرع متمثلة بالصبا. كما يعمق حسن الإيحاء والطبيعة الحلمية للشباب التابع الصوقي للسنن والصيد في الأبيات الأربعة الأولى (ينسى / الصبا / أسنى / صبا / عروت / تصورات / من / عصف / الصبا / سنة / خلس / صلا / مصر / صلا / أما / المؤسّ / والصوت التريب (الذكر، للذ، الزمن). ونحمل الأبيات الأربعة التي تشكل الآن بنية صوتية متميزة محوري نحو القصيدة الأساسيين، دلاليًا.

فن البنية الصوتية والتصورية الواحدة ينبع الآن محور الفاعلية الخارجية (الزمن) التي تسمح الزمان الداخل (الصبا، الشباب) كما تسمح المكان (الوطن) وينبع في الوقت نفسه محور الفاعلية الداخلية التي تشكل تقيض فاعلية الزمن، إذ تعمق استمرارية المكان في الذاكرة والقلب (الذي لم يسلم عن مصر ولم يأمن جرحه الزمان).

ومن الشسبيق أن نلاحظ أن التركيب الصوقي نفسه يمسّد الانقسام القائم بين الزمن والذاكرة، إذ تطفئ أصوات السين والصاد في الجمل التي تربط بالصور المجتعة في الذاكرة دون صورة الزمن.

وتستمر القصيدة في اكتناء علاقات التضاد التي ترسّسها بين العام / الخاص، وبين الخارجي / الداخلي. فاللبيات تقسّي، لكنها في حالة الأنا تريد القلب رقة. وتتخلل القصيدة في الوقت نفسه سلسلة من الثنائيات الضدية الأخرى: الأب ليس يجيلاً لكنه الآن مرول بالنم والحس؛ النوح سلالٌ للطمير لكنه الآن حرام؛ الدار أسقى بالأهل لكنها الآن ملك غيرهم؛ الخلد منتهى التروع، لكنه لا يشغل عن الوطن. وتعمق هذه الثنائيات في تانبها وتكثاؤها حدة التوتر القائم في النص منذ لحظة تكونه. ويبدو فجأة أن اللفظة التي **الفتح بها النص واختلاف** ليست اعتباطية - فالاختلاف هو روح حركة النص حتى الآن (رغم أن اختلاف النهار والليل لا يمثل ثنائية

ومتنبية به :

«بينة من كوى» وطيف أمان وصحا القلب من ضلال وهجس
ولما البار ما يا من أنيس ولما الفهم ما لم من مجس»

بعد أن تكتمل صورة العظمة الماضية ، ويعود النص إلى الحاضر
للتهدم .

يوسنا الآن أن نصف بنية النص ، بأنها تتشكل من ثلاث
شرائح مكونة هي :

١ - صراع الزمن / الذاكرة ، وصورة الوطن في اللحظة الحاضرة .

٢ - مواجهة العالم التاريخي .

٣ - عودة صورة الوطن مجسدة ابتعاث الذاكرة وانتفاء فاعلية
الزمن .

وساقدمُ الآن دراسة جيزة لكل من هذه الشرائح ، ثم أناقش
العلاقات التي تتشكل بينها .

٤

تمتلك النثائية الضدية الأساسية في النص (الزمن / الذاكرة)
خصيصة بارزة تنعكس على البنية اللغوية في صور متعددة ، هي أنها
تمثل علاقة بين قوة لفاعلية وذات متعقلة . ويتجلى هذا التضاد الحاد
في الآيات الأولى من القصيدة ، إذ يمتلك اختلاف النهار والليل قوة
الفعل المتمثلة في قدرته على إحداث التسيان (اختلاف النهار والليل
ينسى) ، أما الذاكرة فلأنها تبدو عاجزة عن الفعل ، سلبية تماماً ، كما
يتجلى في استماتة الذات بقوة خارجية لابتعاث الذكرى (افكروا في
الصبا وصفا في ...) «كأن الذات تجلس أمام شاشة يضاء تعجز
عن ابتعاث الصور عليها فتستجد بمن يعرض عليها صور الماضي .
وتتعمق سلبية الذات في وصف ملالة شبابه نفسها ، إذ تستخدم
صيغة المبني للمجهول «صورت» ولفظي التصورات وليس «التين
تخلون» من الفاعلية الحقيقية . وحتى حين تنسب الفاعلية إلى الذات
فلأنها تمثل ، في الواقع ، وجهها من رجوع الانفعالية «هل سلا القلب
صبا ؟» «كلما مرت الليالي عليه ردى» . ويتجسد هذا المعجز عن
الفعل في صورة حادة في الآيات التي تغل تجرمة النفس . إذ يتم
ذلك بلغة تكاد تكون مسلوقة من أى قدرة على الجاهية . تستخدم
صورة الطير الذي يحرم عليه دوحه . والأهل الذين يستلبون
ديارهم ، في صيغة أقرب إلى الاستسلام هي صيغة الاستفهام :
«أحرام على بلابله الدوح» التي تصل حد الضراعة تقريبا في البيت
ويا ابنة ألم ما أبوك يجبل ماله مولدا بمنع وجس» . ومن الدال أن
صيغة الاستفهام تنطفي على المقاطع التي ترتبط بموقف الذات من
الأخر طفانياً حاداً . وحتى حين تعمل القصيدة إلى لحظة تأكيد
الذاكرة ، فإن هذا التأكيد يتجسد في لغة تنسب الفاعلية لا إلى
الذات بل إلى ما هو خارج الذات :

وعبد الله فانو ... الخ . كأن هذا الإدراك لكونية الزمنية وقدرتها
على سحق كل شيء يتحول ، في النهاية ، إلى مصدر قوة خفية على
تعملها ، إن لم يكن على تجاوزها فعلاً : وهذه الصيغة طاغية ابتداء
من امرى القيس وانتهاء بشراء العصور المتأخرة قبل شوق . وتتجلى
الصيغة المذكورة في موضع مركزي من النص موضع المناقشة بعد أن
تبرز القصيدة عظمة ماضى مصر ، وشموخه على الزمن في الصور
التالية :

«لعبت الدهر في قواه صيا والحيال كواعبا غير عتس
ركبت صيد القادح عينه لنفيلد . وطعبيه لمفريس
فاضابت به المالك : (كبرى) و (هزلا) و (المعبرى الفرنسى)»

فرغم هذه العظمة والشموخ ، يخضع ماضى مصر لقوانين الزمن
للمدمر ، الذى كان طرفة قد وصفه بأنه يمسك بزمام الإنسان في
يده ، يشده حيناً يشاء ، والذى يأتى النص الآن ليصفه بلغة قريبة :

وليهال من كل ذات سوار طعنت كل رب (روم) و (فرس)
سددت باخلال قروماً وصلت عتيراً يتلذان من كل ترس
سكتت في القرون (خوفو) و (عارا) وطعت (والا) ولقوت (بهسى)
أين (مروان) : في المفاوى عرش أسوى . ولق المصارب كبرى
سقطت حسمه . فرد عليها نورها كل قالب الرأى نظى
ثم غابت . وكل شمس سوى هاتيك تسيل . وتنطوى تحت رسم

ويمكن أن نوصف الصيغة التي أنالها بأنها صيغة توليدية
(generative) أو بكمالات أدنى ، بنية مولدة . فهي قادرة
على الاستمرار ، عن طريق تكرار الصيغة وتعميدها ، لتتلى نماذج
أخرى من العظمة تخضع في النهاية لفاعلية الزمن التدميرية . وهذا هو
ما يحدث في القصيدة تماماً ، إذ تتوالى شريعتان تتناولان تجسيدات
العظمة في الأندلس العربية ، بعد مصر ، ثم انحلالها أمام ضربات
الزمن المدمرة : وبهذا التطور ، تحلق القصيدة البنية المولدة التي كنت
قد وصفتها بأنها بنية تراكمية تنبع من الجبل إلى تأكيد كونية الزمنية .
لما يصدق على مصر يصدق على قرطبة ، ويصدق على الحمراء
وهكذا ... ولا يفصل هذه الصيغ المتكررة سوى مؤشر خارجي
يشكل في عودة الذات إلى الظهور بصورة لحية ، مستخدمة أسلوب
الحلق ، أو الخنثى ، أو اللحن الذى كان البحرى قد استخدمه .
يبد أن المقارنة بين أسلوبي الاستخدام تظهر أن الحلم والظن في نص
شوق لا يلبغان دوراً عضوياً في النص ، ولا يشكلان مكوناً من
مكونات التجربة ذاتها بقدر ما يمثلان انقطاعاً للسرد التاريخي ووسيلة
لإحداث القلة الزمنية من الحاضر إلى الماضي أو العودة من الماضي
إلى الحاضر ، كما يبدو في ورود الحلم والحنس في الشريعة التي تتناول
قرطبة بادقة به :

«ركب الدهر خاطرى في ثراها فأتى ذلك الحسى بعد حمس»
فتمسجت في العصور

«شهد الله لم يجب عن جفول شخصه ساعة، ولم يقل حسى»

فالقائل الحقيقي هنا هو الخارج (شخص الزمان)، وليس للذات من دور سوى الانطباع به، والقيل المنسوب إلى الذات فعل لازم لا يفسد إلا أدنى درجات الفاعلية (يُفعل). وتكتسب البنية اللغوية دلالات أصح إذ ندرِك أن الفعل الطاعى الذى ينسب إلى الذات هو «أرى» وهو أقرب درجات الفاعلية إلى السلبية إذ يقتصر دور الذات معه على تسجيل المراتب بصرياً دون إسهام فعل في خلقها (الأيات: وتكلى أرى الجزوية، وأرى النيل، وأرى الجزيرة).

وتبدو هذه الطبيعة السلبية للذات حتى في الشريعة النبالية من القصيدة: حيث تعود صور الوطن ناصعة، إذ إن الصبغة التي تربط بالذات هنا هي صبغة البنى للمجهول:

«كُيِّتَ لمرسى بظلك وعلماً»

ولا يخرج عن هذه القاعدة سوى استثنائين هما الفعلان:

«وباء»، «شهد» في العبارة:

«وباء في ربالة واشتد مرضى»

يبد أنها يبرزان لا في سياق الذاكرة المضادة للزمن، بل في سياق آخر عطلت تماماً وسائق على نشوء علاقة التضاد بين الزمن والذاكرة لأنه يتنسى إلى عالم الطفولة والصبيا، وهكذا تتجسد ضالة فاعلية الذات في البنية اللغوية ذاتها ابتداء من ندرة الأفعال عامة في الشرائع المتعلقة بالذات، وانتهاء بكون معظم الأفعال التي تحدث مرتبطة بالذات بل بقوة الزمن التدميرية. بيد أن تجليها الأمسى يتم على صعيد الموقف الذي تتخله الذات من كلا التجربة الفردية (النق) والعالم التاريخي، فموقفها الأول، كما أشرت، أقرب إلى الضراعة والاستسلام، أما موقفها الثاني فهو موقف «المتأسى» الذي يرى في التاريخ وسيلة للشفا والامناخ. وفي كلا الموقفين يتجلى غياب باهر، للفاعلية الإنسانية ودورها في صنع العالم. وإذا تتجلى هذه الحقيقة، ندرِك بوضوح كيف تنعكس في علاقة الذات بالإشياء التراثي والذاكرة الشعرية: وهي أيضاً علاقة متعطفة، متطيلة تستسلم فيها الذات لطغيان الإشياء التراثي والذاكرة الشعرية دون أن تحض معطياتها للقرى الفاعلية في تشكيل التجربة الفردية ولغتها وصورها. وحيث تبتئ هذه التجربة فأنها لا تعدل ولا تصوغ، بل تعيش مستقلة ضمن بنية النص، موازية لمعطيات الإشاء والذاكرة التابيين من التراث.

٥

يتشكل العالم التاريخي من عدد من الشرائع التي تتنامى من مركز زويوى واحد، ثم تتسع في حركة تشبه حركات حلقات الماء المهتز

لحصة تلقى فيه.

ويجسد المركز الزويوى تصوراً للزمن بوصفه فاعلية غيبية: ارتقاء والمحدار، حركة غاء واتكأ ثم حركة ذبول وانكسار. وتتجلى هذه البنية المكسدة للشرائح في تجليات أروع: أوبا مصر، ولانها بنومروان بصورة عامة، ولانها قرطبة، ورابها الحمراء. وهكذا يتشكل هذا الجزء من بنية القصيدة من مظاهر للوجود التاريخي تتحد جميعاً في منبها وفي اتجاه مسارها. بيد أن النص، بهذه الصورة، يتنمى تنامياً داخلياً متتلاً من العام إلى الخاص، ومن اللحظة الحاضرة إلى الزمن الماضي. ويسبق كل شرعة مؤشر لغوي ودلالي واضح هو عودة النص إلى صوت الذات الفردية، باستثناء الشرعة الأخيرة (الحمراء) التي تقدم مباشرة بعد قرطبة، لكنها تحمل مؤشراً لغوياً متنبهاً هو صيغة «من الحمراء» التي تلتصع عن منظور فردى يتمثل في صيغة الاستغالة.

تبدو حركة نحو الشرعة الأولى انكسارية مضطربة: ففى تبدأ في اللحظة (x) التي ترصد مصر في ذروة من الجبال والخيوية أولاً ثم إلى اللحظة (y) التي تمثل انكساراً حاداً، إذ تبدو الجزيرة ماتزال تنوح على عظمة ماضيها. لكن هذه الحركة سرعان ما تنقلب لترصد عظمة مصر الماضية في لحظة الروية ونموها إلى عملكة يحتاج بممالك العالم الأخرى. وفضأة تنقلب هذه الحركة الصاعدة إلى حركة نازلة ترصد انبهار العظمة أمام فاعلية الزمن المدمرة التي تسم الآن لتصبح كونية تنال غوف وداراً وواتلا وجسماً.

ويتلو هذه الصيغة الكونية صيغة خاصة تتناول بنى مروان الذين كانوا في المشارق عرشاً أمورياً وفي المغرب كرسياً، وتصبح الحركة هنا سريعة تصف العظمة والانكسار والانبعاث ثم الدبول في أبيات ثلاثة فقط ليعود بعدها الصوت الفردي فيشكل المفصل الذى أشير إليه في مكان آخر، والذي يفسد وهى الشاعر لدلالة مواجهته للعالم التاريخي وكون هذه الدلالة عملية شفاء تمارسها القصور عليه، كما كان إيوان كسرى قد وعظ البحارى.

وتبدأ بعد هذا التعامل السريع مع بنى مروان رحلة حلمية تكتنه ماضيه: إنجازاتهم وانتشارهم: حركة غوهم من «قرية لا تعد في الأرض» إلى عملكة تحكيم العالم ثم زوالهم بناء وبشرا.

٦

يكتمل تصور العالم التاريخي في إطار الثنائية الضدية: اللحظة الماضية / اللحظة الحاضرة متجسدة في بعدين: الأزدهار والخيوية / الذبول والانقار. فالذى القرطبي الذى تلمس فيه عبرة الدهر عسس الشاعر كان «قرية لا تعد في الأرض».. تملك الأرض أن تقيد وترعى، وذروة القوة والعظمة والسلطة، للنفوذ الإنسانى في العالم (التأصنوف الخفيس يتزلج عن مفارقة (دون) وعلمى به جبين الرئيس) بيد أن القرية في اللحظة الحاضرة «مابها من أنيس والقوم ملهم من عسى». لكن الصورة تغلب فضاء، فتصبح

حتى تتبثق فيه صورة الحياة :

تسكب لثاء في الحفاض حيافا يستنزي على ثمرالب سلس

لكن هذه الطبيعة الضدية تلغى فجأة ، ليطغى جسُّ الموت والانتثار ، ووحداية البعد في رؤيا الزمن وعلاقة الإنسان به :

أعصر العهد بالجبرية كانت بعد عرك من الزمان وفرس
فولما تقول : رابية جيش بساد بالألس بين أسروس
وسافيحها مغاليد ملك بأعها الثوارث الضبع بهبس
عرج القدم في كتاب صم من حطاف . كعوكب الدفن عرس
ركبوا بالبحار نمفاً . وكانت تحت آهائهم هي العرش أس
رُبَّ سنانٍ لغامد . وجسمٌ لمشتت . وهنس نفس .

ونستقر تجربة مواجهة العالم التاريخي على بعد واحد هو بعد الزوال ، ويستقرئ الشاعر عبرة التاريخ فيها عبرة أخلاقية صرفاً :

إسرة السلس حمة . لا تأتي جبهان . ولا تسف محبس
ولما ما أصاب بنيان قوم وهي خلق . فإنه وهي أين

ويبدو ، فجأة ، أن مركز التجربة قد تتخلل خلطة حادة ، وأن الرؤيا التي تخفى وراء النص تتقلب من رؤيا ضدية للعالم التاريخي إلى رؤيا لوحادية البعد فيه ولطيمته المستقرة ذات الدلالة الواحدة وهي دلالة أخلاقية صارمة .

وفي الشريعة الأصمير من النص ، يبرز الوطن في سلسلة من الصور الناصعة ، المليئة بالحياة ، ويبدو الذاكرة قادرة على استحضار الماضي . ويتلى من القصيدة شبح لفاعلية الزمن المدمرة ، وتقدم هذه الشريعة في لغة الماضي ، كما هو جلي في الألفاظ « نزلت ، كسبت أفحوص ، ، واشتد غرسي » . ويبدو الماضي حاضراً حضوراً باهراً ، بدءاً من الطفولة والصبا حتى اللحظة الحاضرة ، كما يبدو تفصيل المكان ناصعة أيضاً : « نزلت كالخلد ظلاً ، وجنى دنائيا ، وسلسال أسس . » وفي الوقت نفسه يتبلور صورة الزمان أيضاً في « عسكات القصور » التي لا تعرف القبط صيفاً ولا البرودة القارس شتاء . ويبدو اعتدال الزمن الآن ، والتناغم العميق في « مكونات المكان (الظل والجنى والسلسال والمثال السهل ، والخلد) تجلجاً للتناغم الذي ينسرب إلى الذات الشاعرة » إذ تنص القصيدة قراءها الأكبر ويخفى التوتر الذي كان قد طغى على النص بدءاً من تجربة الانفصام عن الوطن ، ومروراً بتجربة المواجهة التاريخية . وهذا القرار تكون القصيدة قد تحركت بين طرفي ثنائية ضدية أساسية يمكن وصفها في إطار الانفصام / التواصل ، التوتر / التناغم ، لفاعلية الزمن التدميرية / الذاكرة التي تلغى لفاعلية الزمن ، الغياب / الحضور .

وليس غداً من شك في أن هذه الحركة تجسيد للتجربة الفردية ، لعالم

اللحظة الحاضرة مكتنزة بوجود رائع « بلغ التجم ذروة » وجود من المرمر الذي تسبح التواظف فيه . ويزداد التباس الصورة إذ يرصد هذا الوجود المرمرى وقد كساه الدهر ما اكتسى المذهب من قوروننس . وتختلط اللحظة الحاضرة بالماضي العظم « ويحياكم تربت لطم واحد الدهر ، واستندت لحمس » وتنتهي صورة الوجود التاريخي ، لا بالاندثار والمفاء ، بل بهذا الجمال الزاهي والحضور الباهر للحياة : « ومكان الكتاب يفرحك ريا ورده غالياً ، فلدنو لحمس »

ويتداخل الحضور بالغياب ، وتلتبس الصورة التباساً نهائياً . دون أن تحمل أزمة التعارض بين اللحظة الحاضرة واللحظة الماضية بصورة فعالة تعين على بلورة رؤية جلية للتاريخ .

ويتعمق هذا الالتباس في صورتين متميزتين : صورة سطرى الأصدمة وقد كسها فترة الدهر ما اكتسى المذهب من قوروننس ، وصورة الحمرء وقد « جلت بغير الدهر ، كالخرج بين يره ونكس » ، إذ إن كلتا الصورتين تقف على حافة الوجود ، في لحظة الاحتمال والإمكانية ، ولا تحمل وجوداً مستقراً نهائياً . فالغلب المكتسب بالفتور والنمسا قد يسقط في النوم ويغلب الكرى ، وقد يغلب الكرى ، وقد يغلب النعاس فتفتحه القطة . والجرح ليس وضعا نهائياً ، فهو إمكانية للحياة ، لكنه في آن واحد إمكانية للموت (بين يره ونكس) . ويستمر النص في الحفاظ على لحظة الاحتمال هذه ، فالحمرء هي حصن غرناطة ودار بني الأحمر من « غافل ويقظان ندس » ، وهي تقف أمام رأس شيرى الذي يغطي الثلج فيبدو في عصاب يرس . والعصاب هي اختلاط لخطين متفايزين . والجبل بهذه الصفة في صمغ أزل ، لكن هذا الصمغ لا يحسد الموت بل يحمل دلالة ضدية ، فهو شيب ، لكنه شيب يملك القدرة على البقاء . والبقاء هو نبض الحياة لا الموت . وتستمر هذه الطبيعة الضدية للحمرء في رصد الشاعر لفاعلية الزمن فيها : « فقد (مضى الموت فيها مضي النسي في دار عرس) ، (الموت في الحياة) . وما إن تبدأ صورة الموت بالطغيان (هتكت عزة المحجوب / عرصات تخلت الخليل عبا / ومغان على الليالي وهما لم يجد للمضي تكرار مضي) حتى تتجسد الحياة في هذه العرصات التي كانت ميتة قبل قليل (لا ترى غير المظلمين على التاريخ ساعين في خشف ونكس / نظروا الطرف في نصارة أس من قورش . وفي عسارة ورس) . وتتحول الحمرء فجأة إلى عالم من الدلالات المليئة بالحياة والازدهار وتجسداً للقدرة على البقاء .

ولسبب من لا زورد وتر كازيا الشم بين ظل وشمس وعطوط تكلفت للسمان وللأفصاح بأزهر لسس وحين يرصد النص مجلس السباح فإنه ما يكاد يرصده من حيث هو تجسيد للموت :

وتسرى مجلس السباح علاه مظفر اللاع من ظباء وحس
لا الزيا . ولا جولو الزيا يستنزلن فيه أغار أسس
سرمصر قامت الأسود عليه كلة الظفر . لبنت الحس

الذات القلقة المتسائلة ، للعلاقة التي تنبض بالحياة والدفء بين الذات والمكان ، وهي بذلك تنسج إلى منافع الشعر البوحي ، شعر التردد الانفعالي والمعاناة لأزمة الوجود . لكن ذلك لا يلقى سؤالا يفرض نفسه على الدارس بالخاص هو :

ما العلاقة بين هذه الحركة ، هذه التجربة الفردية المتميزة التي تجعل الشريحة الأولى والشريحة الأخيرة من النص ، وبين الفضاء الذي تم فيه المواجهة مع العالم التاريخي . وهو الحيز الأعظم من النص ؟

هل يتنامى العالم التاريخي من طبيعة التجربة الفردية نفسها ؟ هل ينسج هذه التجربة ؟ وبكلمات أخرى : هل هو تطور ضروري في بنية النص نابع بصورة حتمية من مكوناته الأساسية وشبكة العلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات ؟

٧

من الجلي أن شرائع الوجود التاريخي لا تتشكل محورا واضحا لنوعها وتبلورها ، ولا تتدها رؤيا مركزية للإنسان والزمن والحضارات ، بل تشكل حركة قلقة تكاد تكون متناثرة باستمرار . ونحن نضع هذه الشرائع ضمن البنية الكلية للنص ، فإن الأسئلة التي تفرض علينا تصبح أكثر صعوبة . فهي تقع في إطار التجربة الفردية ، ذات اللهجة الانفعالية الطاغية ، والتي تجسد الانقسام عن المكان - الوطن - وصورة الوطن في الذاكرة . ولهذا الصورة بعدا : بعد جمالي غني بالحياة والحركة ، وبعد مأساوي غامر . وتزداد القضية تعقيدا حين ندرك أن الإطار في جزئه النهائي يطرح صورة للوطن ولعلاقة الذات به ويأهله مغايرة للصورة التي طرحها القصيدة في مقطعها الأول : أي أن الإطار نفسه يفترض في تجربة مركزية ورؤيا عرقية تخضع للتناقض الداخلي ويجعله منبع رؤيا الكلية للقصيدة . وبهذه الصورة فإن النص يخلق متشككا ، مفتحا إلى رؤيا طاغية أو انفعال طاع (كما كان يسميه كولودج) يفيض منها ويشكل حركة انتشاره من الذات إلى العالم ، من الداخل إلى الخارج ، من الحاضر إلى الماضي . بكلمات أخرى ، يفترض النص في حركة تشكل استيعابية تحمله إلى حركة بين طرف ثنائية ضدية محددة وتحمل شرائعه التاريخية إلى حركة مضادة لحركة التجربة الفردية تؤدي بطبيعتها الضمنية إلى حل التناقض القائم وإلى التوسط بين طرفي الثنائية . وقد كان نص البحري ، على خلاف نص شوقي ، ذلك القصب ، فقد بدأ بحركة انبساط تنشب في وسطها إرادة التماسك ، ليقيم في إيوان كسرى معادلا موضوعيا ، وجودا رمزيا ، يتألف من إطار خارجي متاهل ولب صلب ينبض بالحياة ويتجاوز فاعلية الزمن المسمر . وبهذه الطريقة ، أدت تجربة مواجهة الوجود التاريخي إلى التوسط بين تجربتين ضديتين للذات الفردية ، وإلى تحقيق توازن كان قد فقد . أما في نص شوقي فإن ذلك لا يحدث ، بل يقع النص سلسلة من الشرائع التي تتحرك كل منها حركة قلقة في ذاتها أولا ، ومستقلة إلى درجة كبيرة عن الحرق التجريبي للنص ثانيا . ومن هنا نستطيع أن

نلهم كيف يبدأ النص بالصوت الفردي الذي يبحث عن تجاوز لفاعلية الزمن المنعزلة (اختلاف النهار والليل ينسى) ، ليتنبه لا بهذا التجاوز ، بل بالإشارة إلى وجود جماعي وإلى الدور الذي يؤديه الماضي في عملية التماسك . وهذا الدور لا يخلو مكوناته أساسيا من مكونات تجربة الزمن ، أو تجربة الانقسام عن الوطن التي تشكل منبع النص .

بهذه الخصائص ، يبدو النص جملة لغوية ثلاثية التركيب تنفجر إلى شرائع دالة تربط بين مكوناتها الثلاثة ربطا يسمح باعتبارها بنية متكاملة مغلقة قائمة على قواعد تركيب (syntax) نابعة بشكل طبيعي من معطيات اللغة التي تولد مثل هذه الجملة عادة . بكلمات أخرى ، يجسد النص عملا لا مبنيا unstructured ، تحترقه خططة واضحة قد تسمح بالحديث عما يمكن أن يسمى أزمة النص . بيد أن هذا الوصف ليس تقريبا ، ولا يعنى رفض النص أو نفي طاقته الدلالية . بل يدل على أن أزمة النص غنية بالدلالات وأن اكتشافها قد يكون ذا أهمية كبيرة في دراسة شعر شوقي ودراسة العلاقة بين الإبداع والبنى الاجتماعية السائدة في المرحلة التي تشكل فيها النص .

ولعل أول دلالات أزمة النص أن تكون دلالاته على العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية ، بين الإبداع والإنشاء الخواص . بين لغة الفرد على العالم الداخل واللغة التي تفرسها شروط فاعلية الإنشاء التاريخي الخارجي لتجديدها .

وسأركز الآن على هذا البعد من أبعاد النص في محاولة مبدئية لمناقشة المشكلات التي يطرحها .

٨

فما تتميز شريحة الذات الفردية بانفجار عاطفي مشوب وبحقول دلالية مشحونة بالمأساة الفردية ، وبالصورة الشعرية المتدفقة بالانفعال . فإن شرائع العالم الخارجي تبدو مغلقة محوكة خارج الانفعال الفردي ومقبولة ضمن شروط تكون الإنشاء التاريخي أي إنشاء النص الشعري في التراث العربي بأكمله . ويمثل ذروة فيض الذات الفردية للمقطع الممتد من البيت ٢ إلى البيت ١٥ . وهو المقطع الذي يوحى ، بإشارة ورمزا ، بالمأساة الفردية (التي) لحظة الشوب العاطفية : يقفقه القلب الدائمة حينا وشوقا إلى الوطن . وفي الإيحاء بالمأساة الفردية عن طريق الإشارة والرمز دلالة عميقة على عملية الكبح التي تتمثل في القصيدة بأكملها . ذلك أن النص لا يطور المأساة الفردية ولا يقدم تفاصيل عنها . بل يوحى بها إيحاء يميزها عن بنية النص كلها . إذ إن الترميز لا يستخدم في أي موضع من النص إلا في هذه الأبيات :

يا ابنة الم . ما أيوك غليل ما له مولعا منع . جيس

ويكتمل مقطع الغائب المكاني - الوطن - بلغة الانحصار والاكتمال :

«فأصابت به الحالك كسرى وهولاً والبعثى الفرنسى»

وإذا يكتمل القطع تنبثق الذات الفردية التي كانت قد احتجبت من جديد :

«يا فرادى لكل أنس سرور فيه يبدو وينجل بهد ليس

ومن الشيق يحق أن هذا البيت يأتي في هذا الموضع المفصل من النص طارحاً الذات الفردية من جديد ومقرراً أن لكل شئ قراراً يبدو فيه وينجل بهد ليس . ذلك أن التصور المفاجئ لا يتجدد غرضاً ظاهرياً في النص ، ويمكن أن يستمر النص بحذفه دون أن يفسر شيئاً على صعيد بنية السطحية . لكن البيت ، على صعيد البنية العميقة ، ذو أهمية حاسمة لأنه يبلور أزمة القصيدة الفعلية في تطورها حتى هذه اللحظة ، وهي بالضبط أزمة اللبس والبحث عن جلاء ، عن قرار يبدو فيه الأمر جلياً . ما هو الأمر ؟ ما طبيعة اللبس القائم ثم ما هو جلائه ؟ هل الأمر هو تجربة النص ؟ تجربة التي ذاتها ؟ أم والقلم العالم الخارجى ؟ أم هو التوتر القائم في بنية النص والذي لم يصل بعد إلى قرار ؟ يبدو من تطور النص أن القرار هو زوالية العالم المرسوم / اندثار الوجود العظيم الذى يشكله العالم الخارجى بعينه الحاضر والتاريخى ، والبهى والقيح ، الضاحك والباكي . والقرار هو الغاء :

«ففت حيث لا يصاح بظاف أو غريق . ولا يصاح لحس

وتأتى هذه الشريحة تجسيداً حاداً لسيطرة الإنشاء التاريخى : للزوايا العربية القديمة الزمن باعتبارها فاعلية مدمرة، والحقيقة الوحيدة الحاسمة في الوجود حقيقة الغفاء والاندثار التي لا يمكن تجنبها .

٩٠

نظل التجريبتان الأساسيتان في النص ، على مستوى البنية العميقة له ، مفضلتين انفصالاً شبه كامل . ذلك أن تجربة التي لا تتبلور وتعاين أو تجسد وتتنس من خلال تجربة مواجهة العالم التاريخى . والعكس صحيح : بمعنى أن معاشية العالم التاريخى لا تتبلور أو تناسى من خلال تجربة التي . أما على صعيد البنية السطحية ، فإن التجريبتين تلتقيان في مفصل يحتل مركز الوسط تقريبا من النص متمثلاً في البيت :

«عطف البحرى إيوان كسرى ولفضى القصور من عهد شمس

ويستحق هذا المفصل شيئاً من العناية : فهو تجسيد للمستوى الواقع من العملية الشعرية في النص ، قادر على كشف المنطلق الأساسى لمعانية الشاعر للعالم التاريخى وعلى تحديد العلاقة التي يتصورها بين تجربته وبين تجربة البحرى ، وعلى جلاء تصويره المحدد لطبيعة تجربة البحرى نفسها . فالملاقة بين البحرى والإيوان ، في تحديد الشاعر لها هنا ، هي علاقة وعطف (بمعنى واسع ؟) وعلاقته

**أحرام على بلايه النوح حلال للطير من كل جنس
كل دار أقى بالأهل . إلا في حيث من المذهب وجس**

وهذا الإجماع ، وبهذا الكبح ، تمنع القصيدة من أن تكون قصيدة صدام مباشر وتنفذ فرصتها لنبح بعد فكرى أو ثورى أو قومى ، للتجربة الفردية التي تتيب منها أصلاً . وتعمق هذه الدلالة بمقارنة السياق الانفعالى الحاد الذى يشكله المقطع كاملاً وبشكل خاص في البيت :

«نسى مرجل ولقى شراب بها في النعوم سبرى وأرمى»

مع عملية الترميز عن طريق صورة الطير المحروم من دخول دوحه ، بكل ما فيها من كبت وتنمية وتجنب لتسمية الأشياء بأسمائها . وتبدو أبيات الترميز هذه على علاقة تناقض حادة مع سياقاتها الككل، وينشأ من ذلك توتر داخل ضمن بنية المقطع والبنية الكلية للنص تترك آثارها الجلية على القصيدة بأكملها : إذ تخفق القصيدة في الخروج من دوامة الأسى إلى موقف فكرى نابع من التجربة الأساسية نفسها (التي) لتصبح بصورة طاغية استقراء للفاعلية التدميرية الزمن وللتأسي بالماضى .

٩

يشكل الغائب المكاني (الوطن) نقيضاً مطلقاً للحظة الحاضرة (التي) ، فهو عالم التناغم والجمال والتوحد بين الإنسان والطبيعة (حيثما أن تكون للنيل عرساً) (النيل كوفر المتحصى) (لا ترى في ركابه غير من يجمل وشاكر فضل عرس) . لكن هذا العالم مشروخ بالمأساة التابعة من التكله أى فاعلية الزمن المدمرة :

**وأرى الجزيرة الحزينه لكل لم علق بعد من متاحة رس
أكارت فجعة السواك عليه وسؤال الزواج حسنه يس
وليام النخيل عفرن شراب وجرود غير طوق وسلس**

يبد أن الطبيعة ، حتى في تجسيدها للموت ، لفاعلية الزمن المدمرة ، تظل على علاقة تناغم وتوحد مع الإنسان : فإليزية التكله تيكى رميس ، وضجة السواك تراح عليه ، والنخيل يضرر الشعر وينتبه .

وهكذا ، فإن العلاقة بين الإنسان والعالم الخارجى هي ، في سياق الغائب المكاني - الوطن - علاقة تناغم مطلق . ويصل هذا فروته حين يتحول رهن الرمال من نصب فردى إلى تجسيد للجوهر الإنسانى المطلق :

تحتل حقيقة الناس فيه مع الخلق . في أنوار برس

بل إن التناغم ليصل حداً بعيداً بين المكان والزمان أيضاً : لعب الشعر في لونه صبا والبيات كواصبا غير عسى

هو بقصير عبد شمس علاقة شفائية (التطهير الذي تحدث عنه أرسطو ؟) وبين الوعظ والشفاء فارق كبير دون شك . ومواء أقبينا تصور الشاعر لتجربة البحتى أول لم نقله ، فإننا لا نستطيع أن نرفض بسهولة تعديده لاستجابته الخاصة بأواجهته مع العالم التاريخي . لكننا نظل مؤثرين بدراسة هذه الاستجابة من خلال العلاقة التي تجسد في النص بين تجربة النبي وتجربة مواجهة العالم التاريخي .

ترسب القصيدة ، كما وصفنا ، حول قطبين يشكلان ثنائية صلبة : الذات الفردية / العالم الخارجي . ويصنع العالم الخارجي في نغطين لكل منهما أبعاداً خاصة وعلاقاته المتميزة بالذات الفردية . نغم ، أولاً ، العالم الخارجي الذي تنتمي إليه الذات ، وهو الوطن - وهو غائب مكاني . نغم ، ثانياً ، العالم الخارجي التاريخي ، وهو حاضر مكاني .

وتتوزع القصيدة حول هذين المحورين ، مكتسبة بنية تناوبية : ذلك أن الذات الفردية تشكل الشرعنة الأولى في النص ، ثم تبدأ بالاختفاء ليحل النص الغائب المكاني الذي يتجلى في صورة أولى . ثم تبقى الذات الفردية في ذات سريعة ليعود بعدها الغائب المكاني فيحل حيزاً كبيراً من النص ، ثم تبقى الذات الفردية من جديد ... وهكذا . حين يكتمل النص ، فإنه يكتمل بعودة الغائب المكاني - الوطن - في لجل آسره ، ويعود ، مثل برزه الأول ، بالذات الفردية إلى غا في درجة أكثر حميمية .

لدينا ، إذن بنية تناوبية ذات طبيعة تكرارية ، وهي بهذه الصفة ليست بنية متعلقة ، بل بنية مفتوحة قابلة نظرياً للتشديد من طريق إعادة ابتعاد الذات الفردية ثم بروز العالم الخارجي مرة أو عددا لا نهائياً من المرات . والخصصة الأولى لهذه البنية المفتوحة هي أنها بنية لا متناهية تراكمية ويكشف تحليل العلاقات التي تتشكل بين شرائح النص طبيعة الصلبة التراكمية ودلالاتها الفكرية والثقافية .

سأقتصر مبدئياً أن هذه البنية التراكمية دلالة أولى هامة تتبع من ترتيب الوظائف (functions) بالمفهوم الذي يستخدمه فلافير بروب (Propp) . فالوظائف ترتب دائماً بالطريقة (١٧١٢١٢١٢١٢١) ولا يحدث أبداً أن تقبل إلى (١٧١٢) أو إلى (١٧٢٢) مثلاً أو أي من الطرق الأخرى الممكنة . بكلمات أخرى ، ترتيب الوظائف في النص بحيث تأتي الوظيفة الأولى المرتبطة بالذات الفردية لتتلوها مباشرة وظيفية ترتبط بالعالم الخارجي . ويبدو أن هذا الترتيب وظيفية أساسية هي كبح تلفظ الذات الفردية ، وعقلنتها ، وموضعها بحيث تخفى نهائياً تحت شرعية طاغية تنتمي إلى

العالم الخارجي . ويحدث هذا الكبح المستمر توتراً داخلياً في بنية النص ، يمكن أن يقترح أنه يمثل توتر القصور الشعري والإنساني الذي تنبع منه القصيدة ، وقد يستحق دراسة مفصلة لاكتناء احتمال كونه التعبير الفعلي عن أزمة النص الشعري لدى شرق ومدرسة الإحياء بشكل عام .

من المستويات المتعددة للنص التي تجسد أزمة الداخلية وانفصامه إلى عالمين متضادين ، أختار الآن الصورة الشعرية وأدرس نماذج منها تحليلاً لا استقصاء . ودراسة الصورة تكشف مباشرة أنها تتكون في نغطين متباينين : ينبع أحدهما من التجربة الفردية واللغة الخاصة للشعر ، فيا يمتح الثاني من منابع الإنشاء التزائي طاغية على النص ، مانحاً إياه سماته المميزة .

بين الصور التي تنتمي إلى الخط الأول ، ثلاث ، عميقة الدلالة

هي :

نفسى مرجل - وقلبي شرع بيها في الدعوى سري ونبسى وب لى سريت والبرق طرق ويساط طويت والريح عنى أعظم الشرق في الجزيرة بالغرب وأطوى البلاد حزيناً لدهس وكب الصخر خاطري في فراها فاني ذلك الحصى بعد حدس

فهذه الصور تنتمي من خلال منطق داخل مختلف جوهرياً عن منطق الصورة الشعرية الطاغية في الإنشاء التزائي ، إذ تلي علاقات المطفولية والقرب كشرط أساسي لقبول الصورة ، وتحل مكان ذلك منطقاً يتجاوز الحدود القائمة بين الأشياء ويصل منطقة «الخارجي» و«اللامعقول» . وإذا كان في الصورة الأولى «نفسى مرجل» من العلاقات الفيزيائية ما يسمح باعتبارها غلوا يشق من مفهوم الحركة والجيشان ليصل إلى حدود قصوى له فيجعل النفس مرجلاً ويظل بذلك يتحرك ضمن أطر الصورة التزائية ، فإن مثل هذا التعليل صعب في حالة الصورة الثانية «قلبي شرع» التي تنتمي إلى عالم الصورة الرومانسية أكثر مما تنتمي إلى عالم الصور النيوكلاسيكية . أما الصورة المركبة كلها «نفسى مرجل وقلبي شرع» ودعوة ابنة الميم للصبر في المع ، فإنها تخرج خروجاً واضحاً عن أطر الصورة التزائية السائدة . بيد أن هذا الخروج يصل ذروته في سلسلة الصور التالية : صورة البرق - الطرف والريح النفس ، والإنسان يعطى البلاد طيا يدخله في عالم الخارق اللا إنساني ، والسحري اللامعقل . ومثل هذه الصور لا تحدث إلا في المقاطع المحددة للتجربة الفردية وفي لغة الأنا في النص . أما الشرائح الأخرى المرتبطة بالعالم التاريخي ، فإن الصورة فيها تنحصر إلى درجة كبيرة منطق الصورة الشعرية في التراث . ولعل أبرز ما يفسد هذا الحضرع أن يكون صورة الأعمدة القرطبية :

بصرصر تسبح الدواوير فيه ويبطول الذي عليها فترمي

وهكذا يحيل الشعر الترقيد الموجود الفيزيائي (الصوت) إلى شيء آخر تتحدد خصائصه وطبيعته بالتجربة العميقة التي تخفى وراء النص . وتلك هي فاعلية الخيال في صورة من أبهى صورها .

ويقتضي أيضاً هذه الصورة في سياق العالم التاريخي صورة مجلس السباع في الحمراء التي لا تصدر عن الرؤيا العينية المولدة للنص ، بل عن قوة الإشاء التزائي وطنيانه . ذلك أن الحمراء تبرز في القصيدة تجسيدا لقوة الزمن التسميرية، لكن جزئياتها المكونة تزدهي بصور كهذه :

نظروا الطرف في عصابة آسي من نقوش وفي عصابة روس
وقسبب من لا زورده وفي كافي الشم بين ظل وشس
وعطوط تكشفت للسمان ولألسانها بنازين لسي
مصرصر قامت الأسود عليه كسكة الظفر لبسات الجس
تشر للآه في الهياض جانبا يستنزي على ترائب ملس

وهي صور ترصد في عزلة عن التجربة الأساسية . وتكتسب استقلالية نوية كانت بين أبرز الخصائص المكونة للإشاء التزائي في مرحل مختلفة من كونه .

١٣

النص ورؤيا العالم

نخل القصيدة، كما حلتها في الفقرات السابقة، نورا عميقا بين مكونات فكرية وتجريبية وانفعالية لا تنتمي ضمن شبكة من العلاقات المتناخمة المتناسقة، بل تتحرك باتجاهات متنازعة مفتقرة إلى مركز رؤيوي تفيض منه وإلى انفعال طامغ تشكل في السرايه . وهذه الصفة فإن القصيدة لا مبنية (unstructured) . ونحن نطلق وصفا كهذا على نص فإننا نسمه - على الأقل في إطار النقد الحديث منذ كولردج حتى الآن - بنيا فاعلية المنظمة والوحدة الداخلية وفي النهاية الحياة .

لكنني أود الآن أن أقترح تصورا للنص لا يتفق معه للصفات التي ذكرت قبل قليل من دلالة توجيهية . بل تتحول إلى مصدر لدلالات وصفية تتفق بالانصاف فقط بالشاعر ورؤيا العالم التي تشكل في إطارها النص .

يبدو لي أن أزمة النص هي تجسيد عميق لأزمة التصور النيو-كلاسيكي للوجود ولعلاقة الإنسان بالغة وبالذات وبالعالم المعاصر ، وللعلاقة بين الشعر وبين المبدع والعالم .

فما يطرح التصور النيوكلاسيكي إلى نخل النموذج التزائي واستخدامه في معاناة العالم المعاصر فإنه في الواقع يقع تحت سيطرة الإشاء التزائي والرؤيا التراثية للعالم ويصدر عنها في معانيته للوجود . وهكذا يحاول الشاعر النيوكلاسيكي أن يتجاوز المكونات الجزئية للتراث (العبارات ، الصور ، وبنية القصيدة ، أحيانا) لكنه لا يصل إلى تجاوز الرؤيا التراثية للعالم ذاتها . ومقارنة بسيطة بين نص

وسوار كسأها في مسدود أهلات الزير في عرض طرس
فرة الدهر قد كست سطرها ما اكسى الملب من فطر ونص

إن معاناة الأبعدة القرطية هنا فيزيائية صرف ، تلتقي أي حس بالحركة النابئة من التداخل الباهر لآلاف الأعمدة والأحواش بلونيا للشموجين اللذين يخلقان بعدا روحيا صعبا ، ولا ترى في هذا الوجود سوى الانتصاب المجد لحرف الألف . كما أن المعاناة تلتقي حسم القضاء الرحب الذي كانت الصورة قد بدأت به «تسبح التواظف فيه ويطول المدى عليها» لتقلص ذلك كله إلى عرض طرس .

بل إن هذه البنية الصورية الجزئية ذاتها تتجسد انقسام القصيدة على نفسها ، فهي تبدأ بحس غامر بالقضاء والرحابة ، فضاء يسبح فيه الصبر إلى أن يطول عليه المدى فيبرس ، وتكتمل بفضاء تملأه أعمدة كساها تفاوت الزمن فنور الملب ونمائه ، بما في هذه الصورة من لا محدودية ونأي عن الجزئيات الفيزيائية . ووسط هذه الرحابة واللاحدودية الزمنية والإعلاء الذي يقرب من اللغة الرمزية ، تنصب مجدة فيزيائية باهرة أهلات الزورير بكل ما فيها من محدودية ومباشرة .

تتجلى هذه الطبيعة الثنائية للصورة في وصف الحمراء أيضا ، إذ يتوزع هذا الوصف بين الصور التي تفيض بدلالات رمزية فعلية ، بخالية من الجزئيات الفيزيائية الحادة ، وبين الصور النابئة من منطق محدودية الصورة في الإشاء التزائي . ويصحب هذان الطرفان في بنية واحدة في الأبيات :

من حمراء جلعت بغار الدهر كسأخرج بين بصره ونكس
كسنا البرق . لوها القصب خطا شها العين من طرد نكس
حصن غرناطة ودار بني الأحمر من شافل وقطان نكس
جلل التلج دوما رأس جري فبدا منه في عصاب برس
مرصد شبيب ولم أروشبا قبله يجرى الجهاد وينس

إن بين الحمراء «كأخرج بين بصره ونكس» وما يشحنها من طاقات احتمالية رمزية ، شفاقة ، وبين الحمراء «حصن غرناطة ، والتلج / العصاب البرق» فروقا جوهرية في التصور الشعري والحساسية الشعرية يصعب جدا أن نحدد إلا في غمط من النصوص كهذا الخطم تتوزعه أزمة داخلية حادة ويتسنى إلى عاملين مختلفين . لكن أكثر الصور قدرة على كشف الطبيعة المتميزة للغة التجربة الفردية ، وصدورها عن منابع حميمة تتجاوز العلاقات الفيزيائية بين الأشياء لتصل إلى الأعماق حيث تتحل المتناقضات في وحدة تفيض من الرؤيا المولدة والانفعال العميق ، صورة القلب في يقظته الدائمة لكل ما يفوح بذكرى الوطن أو يرتبط به . فالقلب «مستطار» ، منطلق خارج حدود الجسد ، إذا رمت البواخر أول الليل ، وهو راهب متعبد في حنايا القصر ، ظن حركة السفن باتجاه الوطن ، كأعما الجسد معبد للوطن متصل له العروق ، وصوت البواخر ليس رنيناً وجعاً فقط بل هو «دعاء» في استجابة القلب له ، لأنه تجسيد لنض مأساة الانصدام عن الوطن والاشتداد إليه في اللحظة نفسها ،

إبداعاً ، وهي ليست علاقة متكافئة منسجمة بين الإنسان والعالم ، لكنها في الوقت نفسه ليست علاقة انفصام عن العالم . إنها أقرب إلى العلاقة المرضية : فالذات الفردية فيها تسمح لنفسها بالانفجار الانفعالي وتضخم الاستجابة الإنسانية إلى درجة عالية :

نفسى مسرجل وقلى شرع بها في الدموع سبرى وأوسى

لكنها - في الوقت نفسه - تركز على رصد العالم الخارجى . ضمن منظور ترائى ، بحيث تسمح لهذا العالم وهذا المنظور بالظلمان على النص إلى درجة يلقى معها بروز الانفجار الانفعالي الفردى .

١٤

على صعيد أعمق قد تمثل هذه الأزمة أزمة ثقافية . فكرية . اجتماعية حادة-هي . فلما يبدو . أزمة طبقة معينة ضمن البنية الاجتماعية اكتسبت بحكم موقعها الاقتصادي والاجتماعى والثقافى قدرة أكبر على تأكيد ذاتها واستغلالها الفردى . ورواها الخاصة . لكنها مازالت تخضع للثقافة والفكر السالدين ، ولجد مشروعية تميزها الفردى فى كونها الإطار المرجعى لهذا العيز . بيد أن هذا التصور النهائى الذى أطرحه - مبدئى ويتطلب دراسة متقضية تتناول عددا كبيرا من النصوص .

١٥

أشرت سابقاً إلى أن الصورة الشعرية تمثل أحد المستويات التى يمكن أن تدرس أزمة النص عليها . لكن مثل هذه الدراسة ممكنة على صعيد الإيقاع ، والقاموس الشعرى . والأنساق التركيبية التى تشكل نسج النص . بيد أن دراسة كهذه تتطلب مجالا آخر يسمح بالتقصى والتحليل التفصيلى وتجاوز ما فعلته الآن . وهو دراسة البنية الدلالية فى بعض خطوط تكونها الأساسية .

شوق ونص البحتى المعارض تظهر ندرة العناصر الجزئية المأخوذة فعلا من النص الترائى . فى الوقت الذى تستق به رؤيا النص من التراث الشعرى .

لكن أزمة النص النيوكلاسيكى أعمق من ذلك وأكثر حدة ، إذ إنها تتجسد على مستوى آخر أبعد ذلاقة هو مستوى العلاقة بين الرؤيا الترائية أو الإشاء الترائى وبين الذات الفردية وتجربتها . ذلك أن الذات الفردية تحاول أن تثبت تجسدها تجربتها الخاصة المتميزة فى لغة خاصة متميزة وتعاين الوجود فى إطار معطيات تفاعلها الخاص معه . لكن غياب تصور جذرى للعلاقة بين الذات والعالم نابع من معاناة فكرية جديدة لدور الإنسان فى الوجود . سرعان ما يكتب انبثاق الذات ويسلمها إلى الإشاء الترائى والرؤيا الترائية . وهكذا يتحول النص إلى تعليق للذاكرة الشعرية يقف جنباً إلى جنب مع لفيض الذات الفردية ، وتصبح بنية القصيدة (إذا صحنا لأنفسنا الآن بوصف القصيدة بأنها تمتلك بنية) موزعة . متفرقة . متوازية . مفتوحة ، قابلة للانتشار باستمرار عن طريق الإسهامات التراكمية فى غياب القوانين المنظمة للبنية التى تحكم القوم اللامنظم للنص وتقرض حركة داخلية منسقة علاله .

ولى غياب مثل هذه القوانين يفقد النص قدرته على صهر مكوناته الجزئية فى رؤيا كلية للوجود . ويستسلم بسهولة للمكونات الطاغية فى الإشاء الترائى والرؤيا الترائية . كما أنه . على صعيد آخر . يدفع اتسافات الذات الفردية البرهية تنصب فى محيط شاسع من الإشاء الترائى فى محاولة لعلقتها وتخفيف وقعها واستلابها دلالاتها الفردية المتميزة . وهذه العملية يفسح المكون الفردى فى لجة المكون الترائى ويجد لنفسه مكاناً مقبولا من وجهة نظر الثقافة السائدة والتصور النيوكلاسيكى لعلاقة الإبداع بها . ويمكن وصف هذه العملية بأنها بحث عن مشروعية ما للانفعال الفردى والرؤيا الفردية بإحالتها إلى سياق طاع تشكله الرؤيا الترائية والإشاء الترائى ، أو بإحالتها إلى إطار مرجعى متكون ضمن معطيات الرؤيا الترائية . وهكذا تتجسد العلاقة بين الإنسان والتراث فلقه ، متوترة ، فهى ليست خضوعاً مطلقاً وإعادة إنتاج للتراث . كما أنها ليست



التضافر الأصولي وايداعية الشعر نموذج "وَيْد المهدى" عبد السلام المسدي

في البدء يضطر إلى إيضاح مبع القارول . ولا يضطرنا إلى ذلك إلا تشكك القارئ العربي في بعض مواقفه : أيسلم بدهاة بقم الحداثة التقديّة أم يجادل في أمرها ؟ فإن هوجادل أفراه يفعل . بحثنا لما عن حجة واستدلال . أم طلبا لكبتا وإسراج أهلها . وفي الحالين . على كلّ من انتصر لحداثة المعرفة التقديّة أن يستجيب . فيسبى إلى معاودة التحليل التقديّ بالتأسيس النظريّ . حتى يتخلص من الوجهين ما يقع عجة المنطق بعد فعل الممارسة . ولكن أيّ إيضاح منهجيّ في حقل الأساليب المستعذلة لا ينسئ إلا في ضوء المسار المعرفي الذي يقطعه العلم المعنيّ بأمره . والذي نحن بهدده هو علم الأسلوب : هذا الوليد الذي احتضنته اللسانيّات . وأنبغ في رحابها . فاستبشر به النقد الأدبيّ واستضافه .

فيفضلون القول في مقوماته . بحثا عن السّات التي حوّلت مامته اللغوية إلى واقعة أسلوبية . فيكون التحليل آنذا بأطراف البنى المكوّنة للسياق الإيداعيّ : من الصّوريّة والمقطعية والتركيبية والدلالية . ويستوى في هذا التصنيف الشرح المنقطع للمقاطع النصّية في غير توارده . والشرح المنقضي لأجزاء النصّ الواحد . إذ الحيرة المحركة هي دوما نفس البسة الإيداعية في آنها وموضعها . لإحلال التحليل والاستدلال . محلّ الانطباع والارتسام .

إن هذا المبع لكفيل بأن يربط بين التناول اللغويّ والتحليل الأدبيّ ربطا ميدانيّ . ولكنه يظلّ حيس السّيات الذي يعرض إليه . فكأنّا يتخذ انحلال الأسلوب مجرّرا كاشفا للسّات التوعية بحسب مساقاتها . لذا نضطلع على هذا المنوع في العمل التطبيقيّ بأسلوبية التحليل الأصغر .

أمّا التمتع المقابل فيستل في الإقدام دفعة واحدة على الأثر الأدبيّ المتكامل سعيّا إلى استكناه خصائصه الأسلوبية . فإنّ البحث حركة دائمة بين استقراء واستنتاج : ينطلق الشرح حينما من الوقائع اللغوية لربطها بزماء موحّد . هو القالب الأسلوبيّ الضابط لسانها . ثمّ يطلق أحيانا أخرى من الخاصيّة التي يستشفها

لقد سلكت الأسلوبية في نحوها سبلين متوازيين . أحدهما سبيل الاستقراء الذي أرسى قواعد ممارسة النصوص . فتألفت من ذلك مكوّنات « الأسلوبية التطبيقية » . والثاني سبيل الاستنباط الذي سوّى أسس التجريد والتعميم . فاستقامت معه مكوّنات « الأسلوبية النظرية » . وإذا قد عكفت هذه على ضبط المطلقات المبدئية بصوغ فرصيات البحث ورسم عباياته . انكببت تلك على نخس المقاربات الممتثلة لوصايا المنظرين . والموصلة لما حدّدوه من أهداف بعيدة . وغير خفيّ ما يقوم بين نوعي كلّ علم - تطبيقا وتنظيرا - من ترابط جدليّ . يكون كلا الوجهين بحكمه محمولا على مراجعة نفسه . كلّما خطا الآخر مرحلة قاطمة . يتكشف فيها تبدل أساسيّ في التقديرات الأولية .

ولئن وحدت وجهات النظر نسيا في حقل الأسلوبية النظرية . فإن مجال العمل في الأسلوبية التطبيقية قد تجاذبته مشارب عدة . حتى لتكاد تتكاثر بحسب عدد الأسلوبيين التطبيقيين . ولكنها تلخص - كما بدا لنا من استقراء إجماليّ - في منهجين كبيرين سيمتطح على كل واحد منها بلفظ يميّزه عن همد . فمن أصناف التحليل الأسلوبيّ ما يتجه فيه أصحابه إلى الوقوف على كلّ حدث تأثيريّ يعرض إليهم في تتبهم النصّ الأدبيّ - شعرا كان أو نثرا -

الباحث، فيمتنع بها على أطراف النصّ للترامية استقصاء لما يدعمها بعد تحييدها عن طريق تحليل شخصياتها. وفي هذا المضمار يتوارد الإحصاء والمقارنات العددية، وضبط التواترات الممتدة.

إن هذا التمتع من العمل التطبيقى يستلحق عليه «أسلوبية التحليل الأكبر»، وكلا التمتعين - الأصغر والأكبر - من غروب العمل الميداني، فهو بالضرورة وهين في قيمته بحدى إخصاب النصّ وإثراء ما يستنبط منه من مفاهيم، تمثل لجذب التجريد ثم لجذب التعميم، على منوال المعارف التي يتكامل فيها الاستطراد مع الاستنباط ذهاباً وإياباً.

هاتان إذن أسلوبيتان تطبيقيتان، كلتاهما تحليلية، وكلتاهما تبند مستوى تأليفيًا تعود به على الأسلوبية النظرية بثمار متجددة، وإحدى الأسلوبيتين - وهي المرتبطة بالتحليل الأصغر - تعمل في مجارى الكلام حينما تحدّد مسيئها الأدبية، فلسفتها «أسلوبية السياق». والأخرى - وهي المقترنة بالتحليل الأكبر - تعمل في مظانّ الأثر بحثاً عن المقاربات في اتلافها وتوافقها وجمعاً للمتباعدات في اختلافها وتنافرها، حتى يخلص من القرائن والمفارقات ما به يستحدّد الخصائص الفنية التي حوّلت المادة اللغوية من أداة إيلاخ وتواصل إلى وسيلة إبداع وتأثير، فلسفتها «أسلوبية الأثر».

إنّ علم الأسلوب التطبيقى بغرضه، السياقي والأخرى، قد أسهم في إضمار الحديث الأدبي انطلاقاً من فحص المكونات اللغوية. وسيتّهم أنه ما انفكّ يتوسلّ باندفاع التي تضعها السياقات على مَحَلّ التجربة فقد عرفت مناهجه تطلّوا اختيارياً لعلّها تنزع إلى الكائن اللاخود، ولأنّ بدا ذلك قرينة على نجاح العلم وتوفّق استكشافاته فإنّ مردوده على قيمة العلم من الناحية المعرفية عكسيّ في مجمله، ذلك أنّ الأسلوبية التطبيقية تصادف نجاحاً من حيث هي أداة كشف نصّي، ولكنّها إذا وزّناها بالمعيار المعرفي الذي يقاس بمدى إخصابها للنظرية العامة جزمنا بأنها آلت إلى ما يشبه المأزق. فنحن على بينة من أنّ مرمى طموح الأسلوبية النظرية هو أن تصل يوماً ما إلى تفسير أدبية الخطاب الإبداعيّ بالاعتماد على مكوناتها اللغوية وهذا ما يحلّ لها التعويل المطلق على السياقات بمختلف فروعه. فهل حصلت كلّ من أسلوبية التحليل الأصغر، وهي أسلوبية السياق، وأسلوبية التحليل الأكبر، وهي أسلوبية الأثر، على مكسبات تقرب كتبها من الغرض الكليّ المنشود، وهل حققت إحداها أو كلتاهما منجزات جوهريّة تقدّمها إلى المشتغلين بالتفكير الأسلوبى، فتعينهم على تحديد «هوية الأسلوب الأدبي»، وهو ما به يسهمون مع رؤاد النقد النظرى في تحديد «أهمية الأدب» فيثيرون شرعية حضورهم في مجال النقد عمومًا، ويثمنون نهائيًا تخمينية حضور عالم اللسان في كلّ محاولة تنظيرية منطلقها وغايتها النصّ الإبداعيّ.

لنعد إلى التمتعين السائدتين في الأسلوبية التطبيقية. إنّ القصور الجذريّ الذي يوصم به كلاهما منبعه القفزة من حقل اختياريّ شديد الضيق - هو حقل السياق - إلى حقل استكشافى مُشعّط أو اتساعه - هو حقل الأثر - والتحول بينهما فاصم لكل تدرج استقصائي، فهو بالضرورة يعوق كلّ تأصيل لاسم بين مقاربات التطبيق ومعالجات التفكير.

أفلا يكون الخلل المبدئيّ كامناً إذن في منساق ما بين الأسلوبيتين: أسلوبية السياق وأسلوبية الأثر؟ فإذا كان الأمر كذلك ألا يكون سدّ الخلل، وتدارك الوهن، كاستين في العنور على محور الدوران في مسافة ما بين الطرفين، ليكون قلب الرضى في تأسيس أسلوبية تطبيقية تكفل إخصاب التفكير القائم على الفعل الإبداعي في الحدث الأدبي؟

طرفت النظر وطرفت الممارسة - فظنيّ: أن تسير علم الأسلوب بمبار جدل الإخصاب: إلى أيّ مدى أم إلى أيّ حدّ يقترن هذا المبح أو ذاك من غاية العلم القصوى. ألا وهي تفسير إبداعية الأدب. لا من حيث هو شكل نوعيّ يتضمّن في نصّ مخصوص. ولكن من حيث هو ظاهرة كلية. فطلب كشف نواحيها - على حدّ ما نصنعه في حقل السياقات، عندما نتطرق من الحدث الفرديّ في الخطاب الأدبيّ، وهو مستوى «الكلام»، فنستبط قوانين التمتع القواصليّ بين مجموعة من أفراد البشر يتوهم الرابطة اللغويّة إلى جماعة لغائية حضارية، وعدنلّا نملك بأعنة النظام التراميزيّ وهو مرتبة «اللسان». وبين تقصى خصائص الألسنة البشرية حاول رصد التوايسر الكلية الجامعة بين مختلف الأنماط القواصلية. ففرق إلى منزلة «اللغة» من حيث هي ظاهرة كونيّة تتجاوز حدود الزمان وقبود المكان.

ومما يبيح لنا إجراء التقيد الباطنى في حقول الأسلوبية التطبيقية أننا مارسنا من مناهجها التمتعين اللذين فصلنا القول فيها آنفاً وسنّيناهما بالمصطلحات الملائمة. ولا يصير الأسلوبية في شيء أن يتبّه الأسلوبى إلى مواطن الوهن في مسار علمه، على أن ضرا من التحريّ قرضه الأمانة علينا، ومداره أن كل ممارسة أسلوبية هي مشمرة بالضرورة في الموضع الذي نمارس فيه. ولقد وقّعت كل من الأسلوبية السياقية والأسلوبية الأثرية فيها حدّ لها من غرض عاجل. ولكنّها تجرّى نقدنا المعرفي على أساس ترصد الهدف الآجل. وهو ما لا نضمن مزيد الاقتراب منه، مادامت أبقينا على نتيج التحليل الأسلوبى كما أطرد بيننا.

وإذ قد أبقينا بالقضية بين الأسلوبية التطبيقية ومرمهاا التفكير البعيد، اتجهنا صوب البحث عن جسر جديد. نقيم بين الممارسة التحليلية والعلم النظرى. وكان منطلق المحاولة أن تساءلنا كيف السبيل إلى تحليل النصّ الأدبيّ أسلوبياً بما يعين على اكتشاف مكنّ أدبيته. وهو ما قد يتيح - على المدى البعيد - الظفر بتفسير إبداعية النصّ الأدبيّ عموماً.

لنعد إلى التمتعين السائدتين في الأسلوبية التطبيقية. إنّ القصور الجذريّ الذي يوصم به كلاهما منبعه القفزة من حقل اختياريّ شديد الضيق - هو حقل السياق - إلى حقل استكشافى مُشعّط أو اتساعه - هو حقل الأثر - والتحول بينهما فاصم لكل تدرج استقصائي، فهو بالضرورة يعوق كلّ تأصيل لاسم بين مقاربات التطبيق ومعالجات التفكير.

أفلا يكون الخلل المبدئيّ كامناً إذن في منساق ما بين الأسلوبيتين: أسلوبية السياق وأسلوبية الأثر؟ فإذا كان الأمر كذلك ألا يكون سدّ الخلل، وتدارك الوهن، كاستين في العنور على محور الدوران في مسافة ما بين الطرفين، ليكون قلب الرضى في تأسيس أسلوبية تطبيقية تكفل إخصاب التفكير القائم على الفعل الإبداعي في الحدث الأدبي؟

الواحد منها كالمفتاح الذي لا ينسب للأسلوب الولوج إلى مفاتيح النص إلا به ، غير أن استكشافنا لتقصيدة أمير الشعراء : « ولله الهدى » قد أوقفنا على غط جديد من انتظام التي الخبذة للفعل الإبداعي ، أطلقنا عليه قسطع « التصالفر » ، وهو لا يتوضح إلا في ضوء التماثل التركيبية الأخرى التي اشتقاقها من مكان النص الموضوع المستطاع ، وصفا لها ما يوائم متصوراتها الجردية .

فأقل غط نظامي العناصر الداخلة في تركيب الظاهرة الأسلوبية هو غط التفاصيل والذي تأتى الحصائص بموجبه متنايزة - تتباين في مواطنها على السلسلة الأدائية ، في ضرب من التخاليف الموضوعي ، فتزاح في مجملها سمات متميزة في طبيعتها - متفاصلة في انتظامها ، حتى لكأنها سلسلة من العناصر الجبرية تأتى في معادلة متعددة الجاهيل على غط تعاقبي شكله : $A \times B \times C \times D \dots$

والنظم الانتظامي الثاني هو غط التفاصيل ، وفيه تتوارد الأجزاء في نواتر دورى ، بحيث يمتزج البعض ببعض الأخر ، فلا بعيد لك السياق صورة مطابقة لما ورد في السياق الذي قبله ، ولكنه بعيد لك منها ما يمزج مع مكونات جديدة ، فيحصل من المعاد ومن المستجد تركيب طاريء ، يلتصم بالسياق العام عن طريق البعض المتواتر ، ويغشم عنه مستقلا بذاته . فبفضل أجزائه المستعديت . وهكذا لوحتلت الظاهرة إلى تشكيل صوري حصلت على معادلة جبرية إظهارها الرمزى :

$$(A + B + C + D) \times (D + B + A + C)$$

ومن أغماط الانتظام الباتى في توارده الحصائص الأسلوبية الواسعة للص الأدي غط التركيب ، وهو أن يتوزع المجموع على كل ترتصف فيها الأجزاء ارتصافا متناظرا . تتقابل فيه الصور تقابلا متناظرا . فيكون بين مستويات الأبنية اللغوية المكررة إبداعيا تنفيذ متآلف كما كونه مدغم للمعادلة المتناظرة :

$$(A + B + C) \times (B + C + A) \times (C + A + B)$$

وأما التصالفر - هذا الذى استنبطنا من مطولة أحمد شوق - ولله الهدى - فنحن به أن نتظم العناصر انتظاما مخصصا ، يسمح باستكشافها طبق معايير مختلفة ، بحيث كلما توعدت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدأ التماثل .

فإذا ترجمنا ذلك إلى اللغة الصورية كان لدينا :

$$\text{معار كشف ١} = (A + B + A) \times (B + C + B) \times (C + A + C)$$

$$\text{معار كشف ٢} = (ص ص + ص ص) \times (ص ص + ص ص) \times (ص ص + ص ص)$$

$$\text{معار الكشف ٣} = (ع د + ع د) \times (د د + د د) \times (د د + د د)$$

وعلى هذا الخط تركبت قصيدة « ولله الهدى » بحيث غدا « التصالفر » - كما تكشف لنا - مفتاح سرها الشعرى ، سنجلوه من

• القارئ الكريم أن يراجع أحد هذه النماذج الصغرية في شرح قصيدة أبي القاسم الشابي « صولت في ميكل الحب » (نصير - المجلد الأول - العدد الثالث يناير ١٩٨١)

إننا إذا عاودنا فحص الطعن القائمين أدركنا أن ما أسميناه بأسلوبية التحليل الأصغر أو بأسلوبية السياق - إنما عاينا الحدث الفردي في النص - فمناظرة الواقعة الفنية في حقلها الضيق - لذا ينسب لنا - فضلا عما اصططلنا به عليها - أن نسميها « أسلوبية الوقائع » ، بينما نحرص أسلوبية التحليل الأكبر - أى أسلوبية الأثر - على اكتشاف الظاهرة الفنية من خلال المثال الذى يمسها في الأثر الواردة فيه . لذلك يستأغ أن نسميها أيضا « أسلوبية الظواهر » .

وبين هذه وتلك مجال لتصور غط جديد . ينضوى تحت مجال الأسلوبية التطبيقية - إذ يمثل لقواعد العمل الميداني - ولكنه يسمى إلى إدراك محور الدوران بين الجزء والكل ، فيصنع جسرا من التواصل يفيد فيه الشرح النصي قواعد التأسيس النظرى . إن هذا الخط الذى ندعو إليه لا يكون إلا تحليلا عينا يدور في ذلك النص ، ليخصص اختياريا النموذج الذى صيغ عليه ، والقلب الفنى الذى سكب فيه ، ثم إنه تحليل تطبيق يعالج النص الأدي في ضوء حيرة ميدانية هي الارتقاء إلى درجة من التأليف عبر التجريد . فهو تحليل هادف لا يترتب حيسا لخصائص الأجزاء ، ولا يتناول على تميم الجزء الذرى إلى الكتلة المتجمعة بين دفتي الأثر ، إنما أسلوبية تطبيقية تبحث عما يخلق الفعل الشعرى في سياق النص ، ولا نغنى بالشعرية غط التركيب الأدائي ، وإنما نغنى الخطاب الذى تحولت مادته النغمية إلى نسج فنى . فهذه الأسلوبية مرماها تعبد بؤرة الإبداع ، ففى ضرب من التحليل الخبيرة على منوال العمل الجراحى : تشرح فضميد ، تفتح حنايا النص لمسلك تجهازه المتوارى وراء كنهه الظاهرة ثم تعيد التأمل في تركيبته من خلال بناء الحركة .

فالقلق الغالب في هذا المقام هو اكتشاف نموذج الصوغ الذى تركيب عليه النص ، أى المثال التشكيلي الذى طرز نسجه على منواله . وهو ما يقضى قطعنا إلى تعيين نقطة الكتب في الفعل الأسلوبى . بعد كشف غيب الإبداع الشعرى .

وإذ قد بان أن مرانا هو كشف النموذج الأسلوبى من خلال النموذج التصانئ فنسميها « أسلوبية النماذج » . حيث تقوم معذلا تطبيقيا بين أسلوبية الوقائع وأساليبية الظواهر ، فنكون بذلك « أسلوبية النص » ، مثلا كانت الأخرى « أسلوبية السياق » و « أسلوبية الأثر » . وستكمل إمداد جهاز الأسلوبية النظرية بمكتسبات منطقية يستخلص منها روادها مقومات الثابت وسوافر التعديل وستعين المنظرين على جميع النماذج الإبداعية ، فيستكونون حقائق الإبداع ، ويسكون بزمام أدبية الخطاب الفنى ، صسى أن يقضوا يوما على أعنة أدبية الأدب بإطلاق .

...

إن استقرأ أوليا لأغماط الصوغ الإبداعي ، قد أوقفنا على جملة من النماذج التركيبية التي تتظم فيها مكونات الأسلوب ، وكانت هذه النماذج - كل في موضعه - من التواتر والتحكم بحيث يندو

عُلال معايير استكشافية أربعة هي :

معيار المفاضل

معيار المضامين

معيار القنوت

معيار البنى التحرية

أن الخطاب الشعري - كل الخطاب - محاوره ثلاثة : دلالات يتصل بالرسول محمد ، وأخرى يدينه - الإسلام - وثالثة بأمته - المسلمين .

لذا ترجمنا ذلك إلى مركبات جهاز البث الشعري رابنا أن ما يتصل بالرسول محمد يمثل طرف المرسل (بالتفتح) وما يتصل بالدين الإسلامي يحسم الرسالة ، وأما ما يتصل بأمة الإسلام فيقوم مقال المرسل إليه .

نقم بعملية تحويلية أولى :

من للعلوم أن للمضمون الشعري دلالة ، وأن لكل دلالة مرجعا مفهوما ، غير أن المرجع المفهومي يكتب مضمونا هو غير المضمون الشعري ، فإذا فككتنا هذا التعاطل التصوري حصلنا على جهاز مضاعف بين الخطاب الشعري والخطاب المرجعي ، بحيث تكون لدينا التناقضات التالية على وجهين : عموديا في شكل متواليات وأفقيا في شكل متوازيات :

الجهاز الشعري	الجهاز المرجعي	الجهاز المفهومي
بنية الشعر	محمد	المرسل (بالتفتح)
بنية الدلالة	الإسلام	الرسالة
الطرف المتلقي	الأمة الإسلامية	المرسل إليه

ولكن الاستيعاب المتطابق يفضي بنا إلى إجراء عملية تحويلية ثانية ، تعتمد فيها مبدأ تأويل العناصر إلى أطرافها المرجعية ، فالمرسل (بالكسر) في الجهاز الشعري هو - كما نعلم - أحمد شوقي ، والمرسل (بالتفتح) في الجهاز المرجعي هو الرسول محمد ، ولكن المرسل إليه في كلا الجهازين هو واحد ، إذ هو المتلقي مطلقا سواء أسلم بالرسالة المحمدية أم لم يسلم ، وسواء ألقف الشعر أم لم يتلقفه .

وعند هذا الحد من استخراج أطراف الأجهزة المتعاطلة - شعريا ومرجعا ومفهوميا - يتعين التساؤل عن طبيعة العلاقة القائمة بين هذه الأطراف ، وهو ما يفضي بنا إلى نخط آخر من أعماق التضافر الأسلوفي في هذه القصيدة .

• • •

رأينا أن ظاهرة التضافر تعزى إلى النظام في بنية النص فيه من السعة ما يسمح باستكشافها وفق معايير متنوعة ، وكلما اختلف المعيار أفضى الكشف إلى تداعل جديد ، ورأينا أن القصيدة «وهدى الهدى» وقد جسمت هذه الظاهرة من خلال منظور المفاضل ثم من خلال المضامين .

فأول تجليات الظاهرة الأسلوفية في هذه القصيدة ابتناؤها على تضافر المفاضل ، ونعني به تشابك مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى ، فالقصيدة احتوت على ١٣١ بيتا تدور - بإحدى النظرات - على مدح الرسول ، ولكن تركيبتها قد جاءت في شكل مشن فيه نماذج بجموعات دلالية ، تتراطب بسبعة مفاضل . أما من حيث الحجم فلنا أجزاء متقاربة الكم باستثناء موضوعين ، وهذا تفصيلها :

- ١ - (١ - ١٨) = ١٨ : بشري مولد الرسول
- ٢ - (١٩ - ٢٣) = ٥ : معجزات ولادته
- ٣ - (٢٤ - ٤٦) = ٢٣ : خصاله
- ٤ - (٤٧ - ٦٣) = ١٧ : معجزة القرآن
- ٥ - (٦٤ - ٨٧) = ١٩ : الملة الإسلامية
- ٦ - (٨٣ - ٩٢) = ١٠ : معجزة الإسراء
- ٧ - (٩٣ - ١١٣) = ٢١ : الجهاد
- ٨ - (١١٤ - ١٣١) = ١٨ : الاستجداد بالرسول .

وما إن نمن النظر في تلاحق الأجزاء ، ضمن وحدة الموضوع ، حتى نلرك كيف أن تفصيل المادة الشعرية قد امتزج بتداخل الشحنات المنوية ، فحصل من ذلك تضافر حول الأغراض الدلالية المركزية ، إلى ما يشبه الأكران الطبيعية الأولية - وهي الأكران البسيطة ، غير المركبة - ثم أعاد الشاعر في تركيب هذه الأغراض بعضها إلى بعض - على حد ما يركب الرسام الأكران الطبيعية الأولى - فيحدث من التركيب الأول لون دلال جديد ، يعيد تركيبه إلى العناصر الأولية الأخرى ، فينبثق نخط متضافر فيه سلم من نغم الأكران .

لذا نحن رمنا البحث عن هذه الأكران الطبيعية في قصيدة «وهدى الهدى» لتستلطف منها المكونات الدلالية الأولى عثرنا على الصورة الثانية من صور التضافر الأربع وهي تضافر المضامين .

• • •

وهنا نقف على الظاهرة للمقابلة التي تعطي مبدأ التضافر أبعادا الإبداعية : تلك هي ظاهرة التضافر، فلو أنك أخذت الجهاز الدلال الذي تقوم عليه القصيدة برمتها ولككته إلى مركباته ، لا من حيث هي عناصر متجزئة ، ولكن من حيث هي هويات نوعية ، لبان لك

في حد ذاته ، بصفة الإكثاف بقعاليته التعبيلية أكثر من استقصاء مردوده النوعى في هذا السياق المخصوص . ذلك أن عملنا هذا - وإن بدا على تبحر الشرح التطبيق - فإنه خادع للمنطق النظرى ، إذ يرمى إلى إرساء أسس «أسلوبية التمازج» كما أسلفنا

فأول الحقوق الخصوصية في بحث خاصية التصافر ، وانتباط مستنداتها التشكيلية ، تحليل مواقع الانتقال من استخدام قناة أدائية إلى أخرى ، وهى مواضع من «الانكشافات» تنشأ فيها علاقة ونتيجة بين تسخير الأدوات اللغوية وتصريف الطاقات الإبداعية على منازل القول الشعرى ، فهذا العمل كفىل إذن باستخراج عقد التصافر التى هى «قنات» للفواصل تشبه «المراق» فهى كصفائر توزيع الأجزاء في حنايا الكل المتكامل .

فمن ذلك توظيف الشاعر لأسلوب النداء إذ يثنى به على ضمير الغائب في أول مفرق تصافرى :

- ٧- اسم الجلالة في صبيح حروفه
أيضاً هــنالك راسم (طه) السبا
٨- بصعير من جهاء الوجود نخبة
من فرسكين إلى الهدى لك جازوا

عل أن هذا التماق اللغوى قد ركاه حصول التلاف مزوج بين هاء (حروفه) وهاء (طه) من جهة ، ثم بين كاف الخطاب في (بك) وكاف الطرف في (هناك) إذ تعود عليها كالرجع أو الصدى ، ومن حيث يشقو فضل (جازوا) أثر نفسه في مطلع البيت (جاء) ويتوسط لفظ (الوجود) طرفيهما في نم إيقاعى متضافر الصوت هو الآخر .

وللمفرق الثانى خصائص مغايرة عندما يتحول الشاعر من ضمير الخطاب إلى ضمير الغائب :

- ١٤- وسدا تسخيناك الذى قسائه
حقّ وعزّزته هدى وعسائه
١٥- وهليه من نهد السجّرة زونق
ومن الحليل وهنيهه بيما

فالانكشاف هنا منبسط حتى ليكاد ينفى ، وقد عرط الشاعر كل التروء اللغوية ، ولذى وفر له ذلك تسخير لصياغة الغائب ، عودا بها على رديف الحاضر : ففى قوله (تُخيناك) إحضار لضمير الخطاب وروبطه بالاسم المخصوص (الحبى) ثم الحديث عن قرائنه بضمير الغائب في (قسائه) و (عزّه) وهو ما يسهل تواصل الانكشافات في البيت الموائى وما بعده .

ثم يعود الانكشاف إلى نبرة قارعة في المرقق الثالث :

أما الخط الثالث من أنماط هذه الظاهرة الانظامية فيتمثل في تصافر القنات ونحنى بها مجارى الأداء الإبداعى ، مما يتخذ الشاعر مركزاً حوارياً يصطلع به التواصل حيث لا تواصل ، وفى الشعر العربى صور شتى لهذا التلاصق بين جهاز من التواصل في واقع الأداء اللغوى - كما فى المدح أو فى المجاه - وجهاز من التحوار فى واقع الاصطلاح الشعرى - كما فى التنبيب والوجد والمناجاة - ومن هذا الصنيع محاوره الخليلين والصاحب والديار وللى ...

ولقنات التصريف الأدائى ميزة نوعية في قصيدة «وللى الهدى» . وهذه الميزة من الطرافة بحيث تجسم التصافر الذى نحن بصده : فشوق يتحدث عن محمده - رسول الأمام - بأسلوبين ، الأول يعتمد الضمير الغائب (هو) والثانى يعتمد الضمير المخاطب (أنت) .

فلنتجز لكنتا الصورتين العملية التحويلية المناسبة لها مع سير الأغوار التأويلية المتبينة بفعل التحليل .

فى حالة تصريف قنات الخطاب (أنت) ترى المرئيل (بالكسر) في الجهاز الشعرى - الذى هو شوق - يخاطب المرسل (بالفتح) في الجهاز المرجى - وهو الرسول - فيصح هذا المرسل في الجهاز المرجى مرسل إلى في الجهاز الشعرى .

أما في حالة تصريف قنات الضمير الغائب فإن المرئيل (بالكسر) في الجهاز الشعرى - وهو الشاعر - يخاطب المرسل إليه في كلا الجهازين ، وهو التلقى مطلقاً - متحدثاً إليه عن المرسل (بالفتح) في الجهاز المرجى - الذى هو محمد - فيصح هذا المرسل - الرسول - موضوعاً للمسألة الشعرية .

عل أن هذا التشابك المفهومى ، لا يكتفى صيغة التصافر الأسلوبى ، إلا بفضل ظاهرة أخرى هى ظاهرة توزيع القنات المصروفة إبلاغياً ، فالشاعر قد أقام أبيات قصيدته (وعدها ١٣١) على تداخل بين الضميرين المتبدلين بصفة متواوغة إحصاؤها كالآتى :

- ١ - (٧ - ٧) = ٧ هو
٢ - (٨ - ١٤) = ٧ أنت
٣ - (١٥ - ٢٤) = ١٠ هو
٤ - (٢٥ - ٩٢) = ٦٨ أنت
٥ - (٩٣ - ١١٣) = ٢١ هو
٦ - (١١٤ - ١٢٣) = ١٠ أنت
٧ - (١٢٤ - ١٢٦) = ٢ هو
٨ - (١٢٧ - ١٣١) = ٥ أنت

ويتوقف الباحث الأسلوبى في هذا المقام جملة من الخصائص المترافقة مع مبدأ التصافر ، نكتفى بالإلماح إليها دون استغراق لقروماتها الأسلوبية لأن غايتها الأولية في هذا المقام هى إضاح مبدأ النموذج :

أما في الفصل الخامس :

- ١١٣- حتى إذا فُتِحَتْ لهم أظرفُها
لَمْ يُطَيِّبُوهُمْ لَرَفٍّ وَلَا نَعْمَاءَ
١١٤- يَمْنَنْ لَهُ عِزُّ الْقُدَّاصِ وَخَلَّةُ
وَهْوِ الْقِرَّةِ ، مَالَهُ شُلْفَه
فإن أسلوب الالتفات ينحو منحى مغايراً ، إذ تراعت أطراف
الحديث عن الممدوح بضمير الغائب في الآيات السابقة منذ البيت
١٠٧ و ١٠٨ في قوله :

فدعاه فلبس في القبائل نصباً
تُسْتَضَمُّونَ . لِأَهْلِ أَهْلِهِ
زَلُّوا بِسَبْأِ السَّخَرِ عَنْهُ مِنَ الْأَرْضِ
مَالاً لَسَوْفَ الْخُسْرَى الْعُصْبَةُ

ولا استطرد الكلام عن حول الرسول الممدوح جاء الالتفات
إليه طمعا ، عن طريق أسلوب النداء ، مشفوعا بصيغة الأزواج ،
بواسطة الاسم الموصول المشترك ، ومضاعفا بضمير الغائب المكرر
أربعا :

(يا من) - (له) - (وحده) - وهو - ماله)

وفي الفصل السادس نقف على مغايرة أسلوبية جديدة :

- ١٢٣- أَفْعُولُهُ عَنِ قَوْمِ الْعُصْبَةِ لِأَرْبَعٍ
لِ سَبْلِهِمَا يُبْلَى هَلِكُهُ رَجَاءُ
١٢٤- أَفْعَى رَسُولُ اللَّهِ أَنْ نَطْوِيَهُمْ
وَكَبَسَتْ خَوَاصُّهَا وَالْفُسُوبُ خَرَّاءُ ٢

فينا ارتكر البيت الخاتم لسلوك المخاطبة المباشرة على التصريح
بالضمير في كلا المصراعين : (أفْعُولُهُ في العُصْبَةِ ، و (هَلِكُهُ) في
السَّبْلِ ، انسحب ضمير الغائب من البيت الموالي ، ليكمل أمر
الالتفات إلى اللفظ اللغوي الصريح المضاعف إلى متبوعه إضافة
المطلوب إلى علته (رسول الله) ، غير أن انسحاب هائية الضمير في
أسلوب الالتفات كأنما استدعى حضورها عبر ضمير مطلق في مقطع
المفتوح الختامي (ها) واستدعى حضور صداها في هاء هي أصل
من الكلمة مضاعفا مرتين :

(هوها - هواه) .

وأما الفرق السابع وهو آخر المقارن بين الكتل الخافي الضابطة
لاختلاف القنوات فيتمثل في العودة الطبيعية من أسلوب تباعد فيه
ذكر ضمير الغائب إلى استخدام كاف الخطاب مباشرة منذ مطلع
الصدر بلا معاودة

- ٧٤- يَسُوِي الْأَمَانَةَ فِي الصَّبَا وَالصَّدْقِ لَمْ
يَمْسُرْ لَهُ أَهْلُ الصَّدْقِ وَالْأَمَانَةِ
٧٥- يَمْنَنْ لَهُ الْإِخْلَاقُ مَا تَوَرَّى الْعَلَا
مِنَهَا وَمَا يَحْصُطُّونَ السَّكِينَةَ

فمرة أخرى نلاحظ التضافر في أدق صوره ، فالتحذف الذي ساد
البيت الأول (٧٤) قد اعتمد تكثيفا مزدوجا ، لحتمه لفظية :
(الصَّدْقِ) ينادى (الصَّدْقِ) و (الأمانة) رجع على (الأمانة) .
ولكن سداه صوقي يتطابق من حرف الصغير المَرْتَقِ في (سوى)
ويتصاعد إلى حرف الصغير المُفْعَمِ في (الصَّبَا فَالصَّدْقِ وَالصَّدْقِ) .

ثم يحصل الالتفات بضمير من الأزواج اللطيف في مطلع
البيت الموالي : فيه التداء الموهوم بالمخاطبة المباشرة ، ثم يليه مراوغة في
تصريف اسم الموصول بما يزدوج فيه الحضور مع الغيبة ، إذ في صيغة
(يا من) ما يحتمل المطلق بضمير الخطاب : (يا من لك) أو
بضمير الغائب : (يا من له) وهذا ما توخاه الشاعر فَسَبَّكَ قَالِبا
متصافرا تَعَرَّ به وَأَنْتَ تَسَبَّكَ الشعر قراءة أو سماعا فلا تكاد
تعيه ، وقد عاتبك منك الذوق اللاواعي شارح الأسلوب أن يُكَبِّه على
مالا يبرء التنبية إليه فَعَانَمَا فيه من المكاشفة والبرح ما يزيح الستار عن
شيطان الشعر فيعزى . وفي كل برح منك للأسرار . فلم يكن عجبا
أن كان أقدر الناس على صوغ الكيمياء الشعرية من كان بهم ملك
من أملاك التصرف ، أو هاجس من هواجس الأرواح .

ومقام (وله الهوى) على قاب قوسين من هذه المقامات ،
والبحر الذي صيغت عليه يكاد ينطق بمنطق الحضرة ... فاهرفه .
وفي الفصل الرابع من مفاصل التضافر على مستوى القنوات
الأدائية خصائص تركيبية ليست في واحد مما سبق :

- ٩٢- وَالرَّسُلُ فَوْزٌ الْعَرَشِ لَمْ يُولَدْ لَهُمْ
حَاشَا لَعَجَلَةٍ مَوْعِدٌ وَلَقَدْ
٩٣- أَخْلِيلٌ تَأَنَّى عِزِّهِ (أَحْمَدُ) حَاشَا
وَمَا إِلَّا ذِكْرٌ تَسْنَنُهُ خِيَلُهُ

أفلا ترى إلى أحمد شوقي كيف عقد بين يرثي الصغير المتصلي -
أو أطرافها - بين الصورت وبين الصائغ ، وإنما بسلوك دلالي يستتر
من اللغة طاقاتها التضمينية أكثر من احتداد قدرتها التصريحية ، فإليق
الأول (٩٢) ينطق بذكر (الرُّسُلِ) وهذا اللفظ يتضمن اندراج
(أحمد) باعتباره بعضا من كل . ثم تتوسط العَجَزُ كاف الخطاب
في (لتروك) فيقبل الشاعر بهذا الضمير مفصل المخاطبة المباشرة ،
وإذا بصدر البيت الموالي (٩٣) يرتكز على التصريح ويتحمم بذلك
البعض من الكل (أحمد) ، فيقع الالتفات عبر قناة دلالية
موحية ، تصنع صنعها في سبيل الختام على أسرار التركيب الفني .

فانظر في الجدولين، ووازن بين أعداد هــبـأ وأعداد ذاك مع هذا التماثل والتشابه. وإن شئت نظرت في هذا الجدول الكاشف للتناظر حيث تتوالى على اليمين مفاصل المدالوات وعلى الشمال مفاصل القنوات :

(١)	{	١	٠	٧	
(٢)	{	٨	٠	١٤	(١)
(٣)	{	١٥	٠	١٨	
	{	١٩	٠	٢٣	(٢)
	{	٢٤	٠	٢٥	(٣)
	{	٢٦	٠	٤٧	
	{	٤٨	٠	٦٣	(٤)
(٤)	{	٦٤	٠	٨٧	
	{	٨٨	٠	٩٢	(٥)
	{	٩٣	٠	١١٣	(٦)
	{	١١٤	٠	١٢٣	
	{	١٢٤	٠	١٢٦	(٧)
	{	١٢٧	٠	١٣١	(٨)

١٢٦- وقدوا وهزؤم نعيم قوم باطل
ونسيم قوم في القنود بلا

١٢٧- طليوا شربطك التي نلنا بها
ما لم ينل في رومة السحرة

وهو نمط من التدرج المتنازل نحو نبرة منخفضة لا تفرع المسامع ولا تستثير الدهن في توليد المضمّن الصريح . ولما كان انسحاب كثافة الضمائر خفيفاً بأن يحدث فراغاً نفسياً في استقبال الوقع الإبداعي فقد سد الشاعر خلة بتكثيف معجمي جاءه بزوجين من اللتان :

في المصدر : نعيم باطل ، ونعيم قوم
وفي السج : نلنا بها ما لم ينل .

تلك إذن بعض السمات النوعية المتصلة بما أحيته مواقع الانتقال . ضمن تحليل هذا المستوى من ظاهرة التضافر . وهو مستوى تضافر القنوات . فالتشابه المفهومي - كما أسلفنا - لا يقتضي صينته الإبداعية إلا بفضل التسجيع الذي أدار عليه الشاعر توزيع المسالك الأدائية بلاغياً .

ومن الحقول الحفصية في بحث سمة التضافر لاستقراء دعائمها النوعية من حيث التشكيل البالي كلياً الوقوف على ظاهرة قد تثير الإعجاب بل العجب تلك هي ظاهرة التناظر التوزيبي .

فلو أننا راجعنا ما أسلفناه في أول تجليات مبدأ التضافر لتذكرنا أنه قائم على تماثل المفاصل أو تدخلها ، وقد أوضحنا كيف أنه تشابه بين مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى . ولكننا تبينا أن القصيدة قد توزعت في تركيبها إلى ثمانية أجزاء . تربط بينها سبعة أقفال . فبان لنا أن بنية القصيدة مشتمة ، فيها ثغاي مجموعات دلالية . وقد أسلفنا تفصيلها مرقمة متتالية .

والآن وقتنا في تضافر القنوات على نفس التشكيلية المشتمة : مدارج ثمانية تقرن بينها ثمانية أفعال . وما كان لهذا التناظر أن يستوقف الأسلوب طويلاً ولا أن يثير عجباً لو أن الأجزاء قد تساوت في حجمها وتعادلت في توزعها ، فطابقت مفاصلها بعضها على بعض . ولكن الذي حصل هو غير ما توقع ، فقد انتهت كل من حركة للمضامين وحركة المفاصل على التركيبية المشتمة ، ولكن أجزاء هذه غير أجزاء تلك ، ومفارق إحداها غير مفارق الأخرى ، فثانية تلك غير ثمانية هذه .

ولكن لهذا التباين حدا يقف عنده ، وإلا كان من الشذوذ بحيث ينفر عنه الطرز الإبداعي ، فلا يستحيل به مقوماً من مقوماته ، فالأجزاء بين التركيبين مزاج بعضها عن بعض ، وكذلك مفارق الاقتران ، إلا واحداً .

أفلا ترى إلى الواحد الشاذ ، هذا المفصل الذي تكون الأليات (٩٣ - ١١٣) كيف جاء كواسطة المقد بين أطراف متناظرة . ثم ألا ترى إلى الأبيئة الكلية كيف تحركت مدًا وجزًّا بأن إيجاب وسلب ، انسجام ، فائزياج ، فؤالة ، فاختلاف :

— انسجمت البنى في تركيبها المثمن ،

— وانزاحت أطرافها ومفاصلها ،

— ثم تألفت في عوامج

— ولكنها اختلفت في احتضانه : هو في البنية الدلالية ساج

العوامج وفي بنية القنوات خاصها .

ذاك من بدائع التصافر .

ولكن ماشان هذا التوام الفريد (٩٣ - ١١٣) وماعلة شذوده حين خرج عن الاختلاف فاتفق مفصلاه وتطابقا على بنية المدلول وعلى تركيبة الإضواء الأدلى ، فأما في مضمونه فقد أداره الشاعر على محور والجهاد كما أسلفنا وأما في تصريفه الإبداعى فقد استوعبته قناة الضمير الغالب وقد تبيناه ؟

لو كان مقامنا هنا القصد إلى استيعاب الشرح الأسلوبى في ذاته لأفضنا في أمره ، ولكننا لما تقيدنا بفرض الاستدلال على مبدأ وأسلوبية الحاجز ، فسنكتفى بالإلاج إليه في غير استقصاء . إن هذا القسم من راعمة وولد الهدى لا يتأمل فيه الأسلوبى إلا ويقطن إلى أن صياغته اللغوية قد جاءت من نسج خاص مفايز لخط الصوغ السائد في بقية القصيدة المدلولة . وذلك أنه من الجزالة بحيث يلج بك في أحوار القاموس التاريخى الجيد ، والسر فيه أن شروفا قد عطف على أطراف الجهاد بمجازيه الإسلامية ، صور الحروب والفروسية كما رسمتها ريشة أيام العرب وحفظتنا لنا مغرولات الشعر الجاهل ، فجاء هذا متنيا على ذلك في عتاق إيحاء ، يحور الظاهرة الأسلوبية إلى بلوغ تمامها معنى ومبنى .

كلما يتصافر التغم الإسلامي والاستيطان الجاهل على سبائك اللفظ والتركيب والدلالة :

٩٣ - الجبل نأى هو (أحمد) حبيباً

وبها إذا فكسر اسننه غيللاً

٩٤ - شيخ الفدوايس يحملون مكرهه

إن سنبحت آسافها السنبحة

٩٥ - وإذا نصحتى للكل فنبهته

أو للزمزاج ففشفة شمشرة

٩٦ - وإذا رضى عن كويته فمبينة

فكتر - وسامرعى الجبن فله

٩٧ - من كل داهى الحق جنة سته

فلينبهه في الزمبات نفة

٩٨ - سالى المرحج ونظم الأسرى - ومن

ليست سلكه عيبه الأثمة

٩٩ - إن الفجاعة في الزمجال علالة

سالم كزنتها زلفة وسعه

ثم يتأدى فراجته .

ففي هذا ما لو استعصى تحليله على قوالب اللفظ والتركيب والدلالة لفسر لنا ذلك الذى أسلفناه من توالى المفارقة بعد الانسجام ، وتماكب الاختلاف على الموافقة .

فلن نحن عدنا إلى آخر ما انطلقنا منه من أنماط التصافر ، وهو الخط الثالث المتعلق بتصافر القنوات ، ووارزان بين مسلك الخطاب ومسلك الغائب ، لاحظنا خاصيتين : الأولى تتصل بالمقارنة المدوية ، فقد استقطبت قناة الضمير الغائب ٤٧ بيتاً ، بينما استوعبت قناة الخطاب ٩٠ بيتاً . ومفاد ذلك أن التوقع الإبداعى يمتلئ وكيفا في مخاطبة « المدحود الغائب » ، مخاطبة هي أغرق في ابتكار الصورة الخيالية ، لأن نظام التجاور عندئذ يكون أبعد تشابكا بتماثل الأجهزة المخففة : الشعرية والمرجعية والمفهومية كما فصلنا بيانه سابقا . وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار اللجوء إلى قناة الضمير الغائب في ٤٧ بيتاً ضربا من المرواحة ، يلوذ فيها صوت الشعر إلى ما يتفادى به تراكم غط الأداء حتى يتحاشى تشيع الإبلاغ .

فكأنما جدول الضمير (أنت) أصل فرعه الجدول الآخر . أما الخاصية الثانية لنفس الظاهرة - والتي نستطيع من استنطاق جدول التماكب المددى - فتتمثل في الحركة الداخلية التاجمة من هذه المقارنة المدوية بين قناتى التصريف الأدلى ، ذلك أننا إذا تعايننا عن مبدأ التنوع بين الأسلوبين : أسلوب الخطاب وأسلوب الغائب ، لاحظنا أن الحركة تتصاعد تدريجيا (٧ - ٧ - ١٠) ثم تبلغ قطبا الأقصى ، فتزحف عليه على امتداد ٦٨ بيتاً ، وبمدل تنازل بالتدريج حتى تبلغ سفح الختام (٢١ - ١٠ - ٣ - ٥) .

فلورما تجريد بنية صوريه من بنية الانتظام الكلامى في الخطاب الشعرى - وهو ما قد يزعم الشعر وأهل الشعر - لأمكنا أن نرزم إلى الحركة الداخلية في توازى تغطي الصوغ الإبداعى بخط يافى برسم على محورين متعامدين ، ويكون منحنيًا يتصاعد فيبلغ قته في نقطة معينة ، ثم ينحني بعدها متنازلا فيكون نصفاه متناظرين ، لو أغلخت المحور الرأسى وطويت وقفه ما رسمته عليه لتطابق الجناحان . ومعلوم أن المعادلة الجبرية التى تنشئ هذا الخط البياني في إحدى احتالاتها هي من شكل :

$$أ ص^٢ + ب ص + ج = ٥$$

ولكن الذى يعيننا عن الماكفين على الإبداع وأساليب الإبداع إنما هو التذكير بأن الشرط الأساسى لتحول هذه المعادلة الجبرية إلى ذلك الخط البيانى الذى يسمه قمة عليها هو أن يكون الحد العددى (أ) ذا قيمة موجبة ، إذ لو جاء سالبا لأصبح الخط تنازلا فقط « من أسفل » .

وسواء أثبتنا قيمة الإيضاح الصورى في العملية النقدية أم

فلقد صيغت على قالب نحوي متناسق متخالف في نفس الوقت .
ذلك أنها :

(أ) قد انتهت كلها على قالب الجملة التلازمية مما يعرف في علم التركيب الحديث بالجميل ذات الشاقين .

(ب) ثم إن تلازمها قد كان من التلازم الشرطي المتمكن لمنح الطرف ،

(ج) وكلها تستند إلى أداة الارتباط (إلا) .

(د) وليس واحد من هذه الأبيات الأربعة عشر إلا وهو مستلزم بحرف عطف نسبي هو الواو .

(هـ) فلذا ولجنا صميم التركيب «الشرطي» «الظرفي» «التيار النقي الأول منه» وهو الذي يعرف في مصطلحات النحو العربي بجملة الشرط . كالتأني على جميع الأبيات على فعل ماضٍ مستند إلى ضمير مخاطب المتصل وهو التاء : وإذا سخوت - وإذا عرفت - وإذا رحمت - وإذا غلبت - وإذا رخصت - وإذا خطبت - وإذا نصبت - وإذا صميت - وإذا أجرت - وإذا ملكت - وإذا بنيت - وإذا صحت - وإذا أخلدت - وإذا مشيت .

فهذه مواطن الانسجام التحري إلى حد التقاطع التركيبي ولكن الطريف للمصعب ، مما لا يدع شكاً في هذه الظاهرة الغريبة - نفي تضافر الأبيات في تماثل الاختلاف مع الانسجام - أن الشق الثاني من الجمل التلازمية ، مما يعرف في النحو العربي بجملة جواب الشرط أو الظرف ، قد جاء في كل الأبيات الأربعة عشر عطفها في بنيتها اختلافاً مطلقاً ، إذ ليس واحد من الأبيات بمماثل في تركيبه النحوي الوظيفية ليست آخر إذا ما وازناً بينها من حيث بنية جواب الشرط الظرفي .

وهذا تفصيله :

٣٠ - فلما سخوت بلفت بالجوه المدي
ولمست لالا تلمل الأثراء

فجواب الظرف قد جاء مزدوجاً بالتوازي : جملة فعلية بسيطة هي (بلفت بالجوه المدي) عطف عليها جملة فعلية مركبة إذ انطوت على جملة موصولة ، قامت بوظيفة الفعل به : (ولمست لالا تلمل الأثراء) .

٣١ - وللا عقرت فساداً وسفراً
لا يهن بمسكوكه السجستان

وفيه كان جواب الظرف مختزلاً ، اعتمد الطاعة التضمينية ، ذلك أن (فقداراً ومقدراً) مفردان متطابقان ، يقومان نحويًا مقام تركيب إسنادي ، فقام عالم اللسان بفسر ذلك باختفاء البنية النحوية مع مستوى الدلالة العميقة مما يجعل التركيب الظاهر - وهو البنية

نقصانها فالتات - بالصادرة أو بالاستدلال - هو أن مد الإلهام الشعرى في «معلقة» أمير الشعراء ذو علامة موجبة ، فلابد أن يكون لكثرة الأبيات المتجمعة في قبة الخط البياني شأن نوعي في تجسيم كثافة الإبداع الشعرى . ولما كان الطابع الأسلوبى الواسع للقصيد هو مبدأ التضافر ، فقد جاء هذا القسم حاملاً بكثرة مبتكرة متفجرة صاغت هي الأخرى منتهى صور هذه الظاهرة الأسلوبية ، إذ في حناياها بلغ التضافر أقصاه فأتى بالخط الرابع والأخير من أنماط التضافر الكلي وهو تضافر الهي النحوية .

• • •

إن هذا الفصل يمثل رابع المقاصد للكونية لمراحل توزيع القنوات التواصلية كما أسلفنا ، ويحل ٦٨ بيتاً هي الأبيات (٢٥ - ٩٣) ورأينا أنها كتلة متشعبة بما أنها واقعة على قمة الهرم البياني ، فلو أننا اقتطعناها من القصيدة . واستخرجناها على لوحة الاستكشاف التشريحي لأقنيناها غودجاً مصغراً يحكي صورة الميكيل الذي انتهت عايه القصيدة بأكملها : في المقطوعة ما في القصيدة ، تخفف تصاعدى يبلغ ذروته في مفصل بيت ١٤ بيتاً هي الأبيات (٣٠ - ٤٣) ثم يتدرج نزولاً ، فيطبق على هذا الجزء ما كان قد انطبق على الكل حين صورته بصورة الرسم البياني طبقاً للمعادلة الرياضية .

إليك بيانه :

لقد عرفنا أن صورة الخطاب في هذا المساق الرابع قد احتضنت قناة المحاور المباشرة بواسطة الضمير (أنت) وفيها نرى (المرسى - الباث) في الجهاز الشعرى - وهو أحمد شوق - مخاطب (المرسى - الرسول) في الجهاز المرجعي - وهو محمد عليه السلام - عبر المرسى إليه في الجهاز المفهومي ، وهو متلقى الرسالتين الدينية والشعرية ، رسالة شوق بعد رسالة محمد .

وحيث تبين أن هذا المقطع بجملة (٢٥ - ٩٣) قد جاء ثمرة تخفف تصاعدى (٧ - ٧ - ١٠ - ٦٨) تراوحت فيه القناتان حتى امتلأ المدد الشعرى ، فجاء الإيقاع الإبداعي فيه بالغاً تمامه ، فإن حركة الامتلاء قد تكافئت في صلبه فترقى الإلهام النقي على مدى أبيات خمسة (٢٥ - ٢٩) .

ثم تخفف الإيقاع الإبداعي ، فترزت أنماطه ، وتضجرت صياغاته فانتالت طاقته الشعرية شتيرة من تأهبا ولم يرتفع تومعها الانفجاري إلا بعد أن استكمل حلقة دائرية أفزرت ١٤ بيتاً ، هي رأس المحور ، وذروة السهم ، بل هي القمة ، وقد تضاعفت تضافت وحي بها لوحة للفظ الشعرى الناهل من معين أهل «الحضرة» . وذلك الأبيات أولها الثلاثون وآخرها الثالث والأربعون . فما شأنها والمضافر؟

إنها جاءت غودجاً لتضافر جديد هو تضافر الأبيات التركيبية .

الإلام الشعرى ، ولكنه مفتاح اللغة يتوارى خلف أبواب الإبداع
فتسرى سرّاً من أسرارها .
ويتوالى التخالف ضمن الانسجام فيأتى البيت الموالي على غير
نسق ما سبق :

٣٤ - وإذا رغبت فذلك في مرضاته
ورضى الكفر طمسم وريسه

إذا بنى جواب الظرف التلازم على جملة منسقة حافظت على
الاسمية فولد بعضها من بعض . انطلقت بسبغة (فذلك في مرضاته)
فأوهمت أن ما بعد اسم الإشارة هو جزء متمم للمعنى فكأنما المسند ،
وهو الخبر وارد فيها سيبغ ، وإحلال أن الإنسان قد تمّ ، والذي يسيب
هذا التلاصق الحسبى هو ضمير الغائب (في مرضاته) لأنه يومه
بالعودة على ما ذكره بيتنا هو عائد على الموجود المطلق رب
الكائنات ، وبذلك جاء التصقيب مباشراً (ورضى الكثير تحلم ورياه)
وهي جملة حالية تتبع الأصل اتباع الفرع للكل ، ولكنها قد شحنت
بشحنة والمقابلة ، شأن الضد يقابل تقيضه ، وهكذا تسهم البنية
النحوية في طاقة التوليد للمعنى عبر أنساق التنازع كلاً ، واختلافها
جزءاً .

فإن طليت شاهداً آخر على التنوع داخل الائلاف فانظر في
البيت الموالي :

٣٥ - وإذا غطيت للمسافر هرة
لغمر السدى . وللفلوب بكاء

الأنزى إلى أحمد شوقي كيف حافظ في جواب الظرف التلازمي
على نسق الجملة الاسمية في الإطار الواسع (للمسافر هرة) ولكنه
عكس النموذج السابق فولد من الاسمية جملة فعلية (تغمر السدى)
جاءت في شكلها نعتاً لـ (هرة) ولكنها في مضمونها تؤدى دلالة
الحال ، ثم قلب المسار فجاء فعاد البناء إلى الإسماء الاسمية فجاء
بجملة (وللفلوب بكاء) متناظرة مع (للمسافر هرة) وقد فصلت بينهما
جملة التمتصقات مقام محور التناظر .

وهكذا تواجه صورة البناء في الجمل متواجهه الأنفاظ من
تماكس المراتب من حيث تقدم الخبر وتأخر المبدأ في كلتا الجملتين ،
فكل ذلك مما يشد الحسن الفنى إلى هذا الذى تتفق بينته وتختلف
فيحدث الواقع بين توقع وعدول وهكذا تطرد الظاهرة في :

٣٦ - وإذا قصبت فلا ارباب كاعا
جاء المحصوم من السباء لكاء

حيث ارتكزت البنية النحوية على الاختزال أولاً بموجب حذف
خبر (لا التافية للجنس) ، ثم على الخطيط بالاستطراد في جملة
شكلها مصدريه ومساقها استثنائية أما منزلها الوظيفية فالتعليق
وفيا تعاقبت البنية الفعلية ضمن البنية الاسمية المختلطة ، وهو
نموذج نوعي في مسار هذه الوصلة المتقطعة في المطولة

السطحية - صورة لمصليات نحوية مضاعفة ، وأما عالم النحو
فيلجأ إلى التقدير ثم إلى افتراض يؤول به الضمر ، كأن يعتبر (قادراً)
خبراً لتاسخ حلف هو واسمه وتقديره (وإذا عفوت كنت
قادراً ...) .

على أن الشق الثانى في هذه البنية التلازمية قد حوى جملة مرددة
هى (لا يستين بطوك الجاهلاء) وحيث جاءت من وجهة نظر
بلاغية على أسلوب الفصل ، فهى في معناها متمخصة للشرح ،
لذلك جاز اعتبارها في النحو جملة تفسيرية ، وقد تنزل منزلة الحال
التي صاحبها الضمير المخاطب وهو معرفة .

فهذه بنية لا تشترك مع بنية البيت الماضى في شئ كما رأيت .

٣٧ - وإذا رجيت لآل أو أوب
هذان في السبا هما الرعنا

وفي هذا البيت جاء جواب الظرف اسمياً محضاً ، أوله جملة
اسمية بسيطة ، ألحقت بها جملة اسمية على نخط الاستئناف رغم
حملها شحنة الإيضاح التفسيرى ، فكانت من نوع الجمل البسيطة
في الدلالة المركبة في البنية لورود ضمير الفصل (هما) بين مبتدئها
وخبرها ، وهو الضمير الذى يميز النحاة باعتباره زائداً - أى لاغياً -
فتبقى البنية بسيطة على اعتبار أنه «ضمير العهد» كما سماه شيق من
علماء العرب ، ويحذرون اعتباره «مسنداً إليه» جديداً ، فتتحول
بنية الجملة إلى التركيب بعد البساطة .

وإذا غيبت لآلها هي غيبة
في الحق . لا يظن ولا يظن

ويأتى هذا البيت على نموذج طريف ، يمتد فيه الشق الثانى من
تركيب الالتزام امتداداً لغنياً ودلائياً دون أن تخرج البنية النحوية عن
وحدانية الإنسان ، فجملة جواب الظرف قد جاءت اسمية بسيطة
المسند فيها (غيبه) ، والمسند إليه (هى) ولكن الدلالة قد تشعبت
بناصير أخرى هى :

(أ) (إنما) وهى أداة حصر تمخضت في هذا السياق للتوكيد
والاستدراك .

(ب) (في الحق) وهما جارو مجرور يقدحان الظرف الذى يتعلق به الخبر
(غيبه) .

(ج) (لا) وهى التى إذا نفت الجنس أحدثت بنية إستادية جديدة ،
ولكن الشاعر في هذا المقام قد صرفها إلى نفي ذات المفرد
المذكور (ضمير) فاستحالت حرف عطف بسيطاً ، وجاء لفظ

الضمير مرفوعاً مؤنثاً على غير ما يأتى بعد لا التافية للجنس .
(د) (ولا يظن) وهو تركيب جزئى يطفئ النفي على النفي في ضرب
من التنازى الذى يمدو بصروا بمجرد استعمال النفي الأول .

وهكذا جاءت البنية متراكبة الدلالات دون أن يخرج عن مناط
البساطة النحوية في شقيها ، وكم لهذا التنوع من وقع على مصدر

٤٦- وإذا صَحِبَتْ رأى الولد حُجْناً
فى بُزْطِة الأصحاب والـطَّلَـطَـة
وإذا أَخَذَتْ الصَّهْنَهْ . أو أَطْعِمَهْ
لجميع عَهْلِهْ فُشْةً وولَهْ

فى البيت الأول صعود جزئى بأداة الشرط وفعله ، ثم تدرج منبسط بمجمله فعلية بسيطة الإنسان ، متكاثرة الأجزاء ، تنطلق من المنصر المستند (رأى) ، ثم يتأجل ورود المستند إليه (الأصحاب والمخلطاء) ويتوسلها المقفول والحال والغُرف ، فتألى بنية البيت فى تَجَوُّج مزاحٍ لا يشط فى حركته ولا ينكسر فى إيقاعه .

وفى البيت الثانى يتفصم الاطراد فىأتى الغُرف لأول مرة مشفوعاً بكلمة مصطوفة ، تحدث معه توازياً كوازن كفى الميزان ، فتقوم أداة العطف كإداة الترتيب (وأخذت العهد أو أعطيت) ، وبين الطرفين من التكمال الدلالى ما يجعل التهفين شحنة واحدة بين ذهاب وإياب وماهو «سالب» فى العطاء يمتلئ المادة يقبض «موجبا» فى الأخذ ، وماهو عطاء فى القم المجردة يصبح موجبا على موجب .

وما إن ينبسط البناء فى عجز البيت الثانى حتى يأتى البيت الثالث مردداً تلك البنية التى أُنْذِرَتْ بتنازل الإهمام نحو صفحه : فكأنما آثار البيت الأربعون ضوءاً أصفر وماهى إلا برهة بيتين حتى «أشعل» الثالث والأربعون الضوء الأحمر إلهاداً بنمّ اللوحة الإبداعية ذات التصاغر التركيبى ، ولذلك جاء مزاجها بين تلازمين :

٤٧- حِزْلاً قَسَيْتَ إلى الجِداً لَهْـلَهْـلَهْ
وإذا جِئْتَ فلهلك العُكْبَة

• • •

لا شك أن الحافز الذى كان يدفع استطراداً للعبيدة أحمد شرقاً إلهاً هو الاستدلال على المقدمات النظرية أكثر من الإصرار على استقصاء الخصائص النوعية ، لفراسى البحث كانت منصبة على الظاهرة دون مضمناها ، ذلك أن السرد الطبقى إذا انطلق من براهين أو صولات نظرية استهدف التوصل وكشف مقومات النص ، أما إذا حركته غاية الاستدلال على المقدمات النظرية نفسها فإن مقياس التوفيق يضيق بقدار التقارب من المتطابقات التى تنشأ لها البراهين .

إن مبدأ القول بالخلاذج لا يهلك براوداً حتى لنكاد نجزم بأن إبداعية أى نص أدبى لا يسفرها إلا الاعتناء إلى النموذج الأسلوبى الثاوى وراء بنيت الصياغية ، والذى يُستصنى من خلال مراتب البناء ، بدءاً بالأصوات والمقاطع والألفاظ ، ونخيراً بالمضامين الدلالية ، بعد المرور بالتركيب النحوية المتصادقة .

٣٧- وإذا حَمَيْتَ لَـلَّهْ لم يَـوْزَهْ . وَتَوْزَهْ
أَنْ السَّـفْـسَـامَـسْ وَالطُّـوْـلَ . لَـجْـمَـة

وفى هذا البيت نقف عند جواب التلازم على ظاهرة طريفة ، إذ تفرّج عنه فى ذاته تلازمٌ جليلٌ هو شرط محزل مفتاحه الأداة (لو) التى سبقت براو الحال ، فدللت على التفاضل الدلالى وهو معنى للمقابلة ، وهكذا كأنما انحصرت الشحنة الإضرارية التى صايرها نقي الحدث «والمستفاد» من قوله (لم يوزد) بين قضيتين شرطيتين : قضية به (إذا) وأخرى به (لو) . وفى ذلك من الموازنة التركيبية ما ينبسك وحدانية القالب التلازمى بين الأبيات المتتالية والالتصاف فى هذا التصاغر عجمى البيت على ما يضاف التدوير من الناحية العروضية . وهو انعكاس مباشر لمط التتويج البائلى قطعاً .

أما فى قوله :

٣٨- وإذا أَمْرَتْ فَهأتَ بِنْتُ لَهْ
يَـنْـفُـضْـلُ عَـلَـيْـهَ السَّـجَـيْـرُ عَـدَـة

فينتفظ بظاهرة الوصل التركيبى بين الصِّدر والعجز ، ولكنه يخرج فى جملة الغُرف عن البنية النحوية التى استخدمها سابقاً إلى تركيب اسمى سَجْرَى ، فيه أصل (فأنت بيت الله) وفيه فرع (لم يدخل عليه المستجير عداة) ، ويرتبط المضرع بأصله ارتباط الحال التى تكلف المعنى المستلهم من منطلق البيت فى بنية التلازمية (إذا أَمْرَتْ) ثم يعود النفس الشعرى إلى ما يورهم بالتشابه مع ما سلف إذ يقول :

٣٩- وإذا سَلَكَتِ السَّـفْـسَـامَ فَنَتْ بِهَـا
ولو اذْ ما سَلَكَتِ بِسَـدِّـكَ الْفَـة

لكن جملة الشرط المفرقة قد تنجرت بنيتها الداخلية ، فاستوعبت جملةً موصولة قامت مقام المسند إليه فى التركيب المصدرى (أن ماملكت بذلك) ولا يلقى من تناظر إلا فى أسلوب الاختزال مع تنحّض الشرط الثانى به (لو) إلى التمازض والمقابلة .

٤٠- وإذا بَسَمِيتَ فحِزْ زوجَ جِـفْـرَة
وإذا ابْسَمِيتَ فمَـوْـلَـكَ الْإِـمَـة

فإن الشاعر يطعن علينا بمحسومية جديدة ضمن القالب المتوخى عامةً ، وذلك بتعجير البيت إلى بيتين تلازميين فيخرج عن النمط الأحادى ، ليخلق زوجين تركيبين يظلان منضويين تحت القالب النحوى العام فكأنما هو مندر بانفراج التصلل البائلى ، وكأنما إهمام الشعر قد أخذ فى الارتخاء فقصر النفس الإبداعى ، فجاء جويب الغُرف الأول اختزالاً فى بنية .

ثم يستعيد الشاعر مدده الإبداعى كأنما يسترجع بعضاً من قوة ، فيصمد سَلم الصوغ المركَّبَ فَيَأْتِيَا بيتين منسجبن مع القالب الأكملى :

٣١ - وإذا عجزت فقايزا وفقطرا لا يستين بمعقولك السهل:

ج ف ب [حال]
ج مع م [ج ج ظ]

٣٢ - وإذا رحمت فانت أم أو أب هذان في الدنيا هما الرحماء

ج ! ب [غير]
ج ! م [تفسيرية]
ج ! م [ج ج ظ]

٣٣ - وإذا غلبت فإثما هي غلبة في الحق لا عين ولا بغضاء

ج ! ب [ج ج ظ]

٣٤ - وإذا رعبت فذلك في مرضاته رضى الكثر تخلم ورياء

ج ! ب [حالية مقابلة]
ج ! م [ج ج ظ]

٣٥ - وإذا عطيت فللمناير هزة تنمر السدى وللغلوب بكاء

ج ف ب [تعنية حال]
ج ! م [ج ج ظ]
ج ! ب [مع]

٣٦ - وإذا قضيت فلا توبيا كسأفا جاء الخصوم من السماء قضاء:

ج ف ب [حالية]
ج ! م [ج ج ظ]

٣٧ - وإذا حبيت لاء لم يورث ولو أن القياصر والمكوك طماء

ج ف ب [ج ج ش]
ج مع ب [ج ج ش]
ج ش [ج ج ظ]

لقد رأينا كيف أنبت قصيدة «ولد الهدى» على نموذج أسلوبي مداره ظاهرة التصافر : تحققت في المفاسل والمضامين ، وأجريت في القنوات الأدائية ، ثم تشكلت في البناء التركيبى ، فجاء النص نسيجا لحته الاختلاف وسكناه الاختلاف ، فلا التكييف ينفذ إلى الإشباع ولا الإطراد يبالغ حد الرتبة ، فإذا بالتصافر صورة للتعدد في صلب الوحدة ، وإذا به مفتاح تتكشف به إبداعية الشعر في إحدى اللوحات الروائع التي غطتها ريشة أمير الشعر .

ومن شاء التوصل بالتشكيل الصوري تراعت له «ولد الهدى» هراما وأجهاته الأربع : هي المفاسل والمدايل والقنوات والبنى النحوية ، وهو زجاجى المادة بلورى التركيب ، يدور على ركع محوره البناء الشعرى ، يجترقه فيجمع قمته إلى مركز قاعدته فن أى الواجبات نظرت بدت لك البلورات متماكة الإشباع ، فإذا أدبرت المرم على قلبه الرأس تبدلت انكسارات الأشعة ، وتحولت صور البلورات عند انعكاسها على سطح الواجبات .

أما مركز ثقله فهو نقطة الكثافة المولدة للأشعة توليد التصافر للطاقة الإبداعية عند تمازج المكونات .

أفكنت ترى «ولد الهدى» لو لم يكن بعض السحر من الحلال ؟

ملحق :

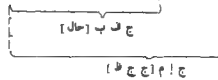
الاصطلاحات :

إ = اسمية
ب = بسيطة
ج = جملة
ج ج ظ = جملة جواب الظروف
ج ش = جملة الشرط
ج ش = جملة جواب الشرط
ج ش = جملة شرطية
ف = فعلية
م = مركبة
مع = معترلة
مع = مصدرية
مع = معطوفة
مع = مفعول
مع = موصولة

٣٠ - وإذا سطوت بملت بالوجود الهدى ولعلقت بما لا تفعل الأنوار

ج د ب [علة]
ج م [مع]
ج ف م [مع]
ج ف ب [ج ج ظ]

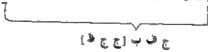
٣٨ - وإذا اجزئت فانت بيت الله لم يدخل عليه المستجير بعد:



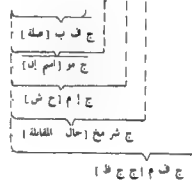
٤٠ - وإذا تبيت فجوز زوج عشرة وإذا اتمنت فدونك الابه



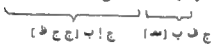
٤١ - وإذا صحت رأى الوفاء عجباً في بركك الاصحاب والخطباء



٣٩ - وإذا ملكك النفس لم يرها وكز ان ما ملكك بدالك الشاة



٤٢ - وإذا أعطت العهد أو أعطته فجميع عهدك فقه ولاء



٤٣ - وإذا مضيت إلى العدا فلفظن وإذا جرت فبأنك الشكباء



مكتبة الآد

٤٢ ميقات الأويرا - القا

يللرها

أت تقدم إلى القارو

في مجال التاريخ

- تاريخ المسلمين في شبه القارة الهندية وحضارتهم د. أحمد محمود الناصر
- الهندستان قلعة الاسلام في آسيا د. أحمد محمود الناصر
- تاريخ الهندستان د. لاروي حامد بقر
- عصر وسلاطين المالك ونتاجه العلمى والأدبى محمود زكى سليم (٨ مجلدات)

في مجال الأدب واللغة والتشعر

- الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر (جزآن) د. محمد محمد حم
- لامية العرب للشنفرى د. عبد الحليم حلى تحقيق
- بغية الايضاح في تلخيص المفتاح (٤ جزء) د. عبد المنان الصعدي
- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك د. عبد المنان الصعدي
- فن البلاغة د. عبد القادر حنين
- القرآن اعجازه وبلاغته د. عبد القادر حنين
- شعراء النصرانية في الجاهلية (٧ جزء) د. لويس شيخو

مؤلفات الكاتب الكبير
توفيق الحكيم

كما تقدم أحدث ما كسبه
التعاضدية والإسلام والتعاضدية
في طبعته الأولى يناير ١٩٨٣

مؤلفات الكاتب الكبير
محمود نيمو

ونخبة غير قليلة من مؤلفات المسرح والصحافة والجغرافيا والإدارة

• ترسل القوائم مجانًا لمن يطلبها •

أَب

على حسن

هرة ت ٩٢٠٨٦٨ ٩١٨٦٧١
٦ سكة المشابورى بالحلمية الجديدة ت : ٩١٣٧٧

العزنى بمناسبة معرض القاهرة الدولى للكتاب ٨٣

في مجال الدراسات

- تلخيص مفهوم أهل الأثر في عيون التاريخ والسير. لابن الجوزى
- الصداقة والصدق .. لأبي حيان التوحيدي . تحقيق : علي متولي صلاح
- فقه السنة (١٤ جزء) .
- المجددون في الإسلام .
- القضايا الكبرى في الإسلام .
- من وحي النبوة .
- لماذا أنا مسلم .
- الميراث في الشريعة الإسلامية .
- الأدب المفرد .
- مختصر صحيح البخارى لابن أبي جمره . مع شرح الشرنوبى
- خصائص علي بن أبي طالب . للنسائي
- الإكسير في علم التفسير للطوفي . تحقيق : د. عبد القادر حسين
- نهاية الإيجاز في سيرة ساكن الحجاز للطهطاوى
- سند الامام أبو حنيفة . تحقيق : عبد الرحمن حسن
- فاروقى حامد بنر

تطلب من الناشر وجميع المكتبات الكبرى
في مصر والعالم العربى

تحقيق نسبة النص إلى المؤلف

دراسة انثولوجية وإحصائية في الثابت والمنسوب من شعرتسوف

سعد مصلوح

١ - مقدمة في تحديد المشكلة وكيف عالجها الدارسون :

لمن المعروف أن جانباً ليس يافين من تراثنا القديم والحديث لاسياً في مجال الأدب ما يزال مجهول المؤلف . كما أن بعضه ما يزال موضع جدال في أمر نسبته إلى مؤلف بعينه حين ترشح الأدلة المتعارضة أكثر من مؤلف للنص الواحد وحين تتعلم الشواهد الوثائقية والنسبة المرجحة أو النافية لهذا الاحتمال أو ذاك يجد الباحث نفسه في مواجهة مباشرة مع النص وحده . وهذا يشكل بدوره أحد التحديات العلمية التي توجب عليه أن يعيد النظر في أدواته ووسائله المنهجية ليرفع من كفاءتها وقدرتها على مواجهة المشكلة، ومحاولة حلها على أساس علمي مقبول .

ولاشك أن مواجهة النص هي مغامرة علمية على جانب كبير من الخطورة . كما أنها في إنجاز معر مواجهة لغة النص ، ومحاولة للكشف من خلالها عما يمكن تسميته « البصمة الأسلوبية » stylistic fingerprint التي يمتاز بها شاعر أو كاتب من سائر متن عداه من الشعراء أو الكتاب ، وبما أيضاً يمكن الانتباه في أي محاولة علمية للكشف عن شخصية المؤلف المجهول ، المستخفية خلف قناع من اللغة .

ولقد عنت الدراسات الأسلوبية ، وما تزال تعنى ، بقضية تحقيق نسبة النصوص غير ذات النسب الصريح إلى مؤلفها ، وحاول علماء هذا الفرع من فروع البحث اللغوي أن يتكروا من الوسائل المنهجية ما يمينهم على تحقيق هذه الغاية ، وكان علم الإحصاء الأسلوبى Stylostistics في مقدمة ما اعتمدوا عليه في مباحثهم الأسلوبية بوجه عام ، وفي هذه المسألة التي نحن بصدد حلها على وجه الخصوص^(١) ؛ ذلك أن ارتباط الإحصاء الأسلوبى بهذه المسألة قد بدا وثيقاً منذ أوائل نشأته في أواسط القرن التاسع عشر حين كتب

وسيلينا الوحيدة إلى هذا الكشف هو تحديد السمات الأسلوبية الفارقة بين أسلوب منشئ بعينه وغيره من المنشئين كما تظهرنا عليها النصوص الثابتة النسبة له ، متخذين إياها نمطاً للقياس Norm . ثم مقارنة ما توصلنا إلى تحديده من سمات بنظائره في النصوص التي هي موضع النظر؛ لتحديد بذلك مدى التطابق أو التشابه أو الانحراف عن النمط المتخذ معياراً للقياس ، وهكذا يمكن أن نرجح إثبات النسبة أو نفيها على أساس من الدراسة الموضوعية للنصوص .^(٢)

ولعل مصداق ذلك - فيما نحن بصدده - ما أورده الدكتور صبرى في مقدمته للشوقيات المجهولة حين قال : «أذكر أنى في أثناء مطالعنى الثانية في (الجميلة الأسبوعية) وجدت دوراً غائباً فيه أنفاس شوق وروحه وريحه وريحانه فاصطلت على عجل عند عودى من القلعة بظاهر حق وانصهت في (الغائب) أول الدور فإذا به ينشد حتى أنى على آخره . قلت : لماذا لم تتبع به ؟ قال : لأنك كره^(١) . بيد أن عتاد الذوق في غياب المعايير الموضوعية لا يمكن أن يسلم من الخطأ في كل حال كما أتق بذلك الحق ، وليس من اليسر على الباحث أن يطمئن تمام الاطمئنان إلى حكم يقوم على الخاس أنفاس الشاعر وروحه وريحه وريحانه ولو لم يصد ذلك الحكم بشهادة معاصر وتيق الصلة بالشاعر وشعره ، ومن ثم تبق الحاجة أشد إلحاحاً إلى إعمال المعايير الموضوعية القادرة على تمييز الخواص الأسبوعية وتقييمها .

وغة قضية أخرى تحتاز بالأهمية والطرافة في آن معا . فقد وقع لنا كتاب مطول في جزء من للدكتور دوف حيد بعنوان «الإنسان روح الوجد» . استلفت نظرنا فيه ما أورده المؤلف بالفصل الحادى عشر من الجزء الأول تحت عنوان «أشعار للمرحومين أحمد شوق وصفى ناصف تصدى المكارين»^(٢) .

وفى هذا الفصل يؤكد المؤلف أن نجاح أمير الشعراء لم يتوقف بموته . وأنه ما يزال يغامطنا من عالم الغيب بأشعاره متحسناً آملاً وطنه ومواطنيه ، ومعيراً عنها في قصائد يصفيها المؤلف بأنها «تأريج لغزنا من الشعر على نفس الفنون التي ألفناها من شوق خلال حياته الأرضية . ولها نفس الطابع والأسلوب واللغة والبناء الفني ، ونفس الشاعرية والطريقة بحيث يكاد الغارئ يتمثل شوق والها يلقى الشعر»^(٣) .

وفى عام ١٩٧١ أصدر الدكتور رة وف حيد كتاباً يتضمن مسرحية بعنوان «عروس فرعون»^(٤) . وعدداً آخر من الأهل الشاعرية والنثرية منسوبة إلى روح شوق ، وعرض في مقدمة الكتاب لشخصية الوسيطة وتاريخها الطويل مع روح أمير الشعراء ، ثم قدم تفسيره لما اشتمل عليه بعض هذا الشعر من أخطاء لغوية ونحوية وعروضية ما كان ليرتكبها شوق في حياته مرجعاً ذلك إلى صعوبة الآليات وأخطاءه الإلهاء وحالة النفسية والبدنية للوسيلة ، ومذكراً بأن «شوق نفسه - رغم شاعريته الغلظة التي قلما يجد التاريخ مظهراً - كان عرضة لبعض الأخطاء اللغوية والعروضية التي كان بعض النقاد يتسخطها له في المؤلفات الأدبية . وفى الصحافة السيارة»^(٥) . وينتهى المؤلف إلى تقرير عجز «مادية الوجود» عن تحليل هذا المستوى من الشعر الرقيق الغزير الذى يلتم - في كل خصائصه ومميزاته - التمازج تاماً مع شعر أمير الشعراء ، كما يلتم مع ذكرياته العائلية وفنونه وأنجاهاته الخلقية والروحية والمقيدة والقومية والوطنية»^(٦) .

بيد أن الجرى حقاً بالاهتمام في كتاب «عروس فرعون» هو مجفوعة من التقارير لعدد من النقاد والشعراء اعلمتكم ناشر الكتاب أرادهم فيما عرض عليهم من شعر ونثر منسوب إلى روح أمير الشعراء . ومن المزعج أن يكون مدار الحكم على صحة نسبة هذا الشعر إلى

أو غسطس دى مورجان Augustus De Morgan أستاذ الرياضيات بجامعة لندن رسالة إلى صديقه ويلهيلم W. Heald في عام ١٨٥١ يظهر فيها مآثر اهتمامه من ارتباط بين الشخصية والأسلوب . وقد اقترح دى مورجان في رسالته على هيلد أن يقوم بإحصاء لطول الكلمة في نصوص يونانية متنوعة لكي يثبت أن الشخص الواحد يكون منسجماً مع نفسه من حيث الخواص الأسبوعية حتى حين يكتب في موضوعين مختلفين أكثر من شخصين مختلفين يكتبان في موضوع واحد^(٧) .

وعلى الرغم من أن العهد بشاعر العربية الكبير أحمد شوق ما يزال غير بعيد . وأن عدداً من صادفوه وعاشوا معه مشكلات عصره ما يزال حياً فإن جانباً من النتائج الشعرى الذى نثر في حياته يتوقّعات مستعارة أو غفلاً من التوقيع يثير الخلاف حول نسبته إلى شوق أو غيره من شعراء طليته . ولقد توارث الدواعى حمل شوق وغيره من شعراء جيله على ارتكاب هذه الطريقة فراراً من ضغوط الصراع السياسى بين محاور الاستقطاب الثلاثة : الخلافة العثمانية والقصر والاحتلال الأجنبى . وكانت هذه الحقيقة هي منشأ الخلاف حول نسبة ذلك الشعر في حياة الشاعر .

ومن الإنصاف أن نذكر بالإعجاب والتقدير ذلك الجهد الدائب المشكور الذى بذله الدكتور محمد صبرى وماغمطه من عناء الرحلة في بطون الصحف والمجلات القديمة . ومن مشقة استطاق الرجال حتى وفق إلى جمع عدد كبير من القصائد والمقطوعات منها ما أصبحت نسبته إلى شوق على وجه القطع ، وهى القصائد الممهورة بتوقيعه ولم تُرد مع ذلك في ديوانه المنشور . ومنها ما يكد يرق في حجبته إلى مرتبة القطع . وهى القصائد الممهورة بإضمار مستعار تكشف حقيقته مع الزمن . ومنها ما ينسب الحق إلى شوق اعتياداً على ترسم الطويل بالشعر والشعراء . ولأسياً من أهل ذلك العصر الذى كان المحقق أحد شهوده ، وهو يرى «أن لكل شاعر نفساً وأسلوباً . وأن الحكم على نفس الشاعر وأسلوبه يتطلب ممارسة طويلة للشعر نظراً وفهماً ونقداء» . وقد استطاع بما نبأ له من ذلك أن يتعرف إلى القصائد التى نسباً إلى شوق مستنداً كما يقول .

«بالأنفاس الخالصة» . التى ألّف باستزاجها الأسلوب امتزاج الروح بأجلده ملامح الشخصية ... كما أن ذلك الشعر «المجهول» كثيراً ما كان ينسب الأصداء البعيدة الناعمة في أفراذه فتستلجها عليه»^(٨) .

على أن المحقق يقرر أن الخطأ في نسبة هذا النوع الأخير من القصائد وارد ويقول : «إننا لاندعى العصمة في كل ما نسبناه لشوق من شعر مجهول النسب . ولكن في استطاعتنا أن نؤكد إذا كان هناك خطأ فإن نسبة الخطأ لاتتجاوز قصائد أو مقطوعات معدودات ... وقد يصحح النسب أحياناً بعد سنوات» . وأجلنا بعد قرون لأن الأمر اجتهادى بحت»^(٩) .

ولاشك عندنا في أن الاحتكام إلى الذوق المدرب في إثبات النص المؤلف بعينه أو نفيه عنه كثيراً ما يؤدى إلى أحكام صائبة .

أن الدكتور أنيس لم يشر في تقريره إلى أي مرجع نقدي يفيد في هذا الباب .

لذلك كله لا يمكن قبول القول بمحدودية الدراسة الصوتية واللغوية وتصورها عن تناول كثير من مشكلات النص الأدبي بالبحث . أما قول هذا الزائد الكبير : « ولست أزعم أن في مثل هذه القدرة التي هؤلاء النقاد ، لأنها تتطلب فوق دراسة الشكل من أوزان ونظام صوتي أمورا أخرى من حيث الأوعية والصور التي هي ربما الهدف الحقيقي في النص الأدبي »^(١٢) تقول : إن مثل هذا القول ينبغي أن يعمل على التواضع ، ذلك أنه حتى لأوعية والصور إنما هي في النص الأدبي رسالة لغوية لا يمكن تحليلها على وجهها دون مراجعة لخصائص اللغة التي كتبت بها الرسالة ومن هنا توقع أن يكون لدى الدارس اللغوي الكثير مما يمكن - بل مما ينبغي - أن يقال عند دراسة النص الأدبي .

ولقد كان لنا في كل ما تقدم حافز إلى مداورة مشكلة الشوقيات الثانية والنسوية من منظور لغوي أسلوبي في مظاهرها الثلاثة :

المظهر الأول : شعره الصحيح النسب والمنشور في ديوانه المعروف بالشوقيات ، وقد تولى صدور أجزاءه على النحو التالي^(١٣) :

- (١) الجزء الأول من الطبعة القديمة مقدمة للشاعر . وقد صدر عام ١٩٨٨ ، وأعيد طبعه بنصه عام ١٩٩١ .
- (٢) الجزء الأول من المجموعة الجديدة الكاملة . وصدر عام ١٩٩٦ .
- (٣) الجزء الثاني من هذه المجموعة . وصدر عام ١٩٩٠ .
- (٤) الجزء الثالث وبهم المراتي . صدر بعد وفاة الشاعر عام ١٩٩٦ .
- (٥) الجزء الرابع : أصدره محمد سعيد الريان عام ١٩٤٣ . وهو كما تحدث عنه ناشره : « بناية أو شيء كالبناية التي لم تنشر في الأجزاء الثلاثة الأولى »^(١٤) .

المظهر الثاني : الشوقيات المجهولة التي قام بجمعها وتصنيفها والتعليق عليها الدكتور محمد صبري ، وصدرت في جزئين ، ضم أولها القصائد التي يرجع تاريخها إلى الفترة الواقعة ما بين عامي ١٨٨٨ و ١٩٠٣ ، ويضم الثاني قصائد الفترة الباقية من حياة الشاعر ١٩٠٤ - ١٩٣٢) .

المظهر الثالث : القصائد النسوية إلى روح شوقي ورومنسيها اختصارا القصائد الروحية دون أن يبنى ذلك تسليما سلفا بصحة الدعوى . وقد نشرت قصائد منها في مجلة « عالم الروح » التي كان يصدرها أحمد فهمي أبو الخير^(١٥) . وأعيد نشر قدر صالح منها مع قصائد جديدة في كتاب الدكتور ريمون غيبه « الإنسان روح لا جسده » مجرزه . وفي كتاب « عروس فرعون » اللذين أسلفنا إليها الإشارة .

شوق هو مدى الملاحظ من التشابه بين الشعر المنسوب إليه بعد وفاته وشعره الثابت النسبة إليه في حياته ، وقد قرر أكثر من شاركوا في هذا لاستفتاء وجود مشابه متنوعة بين هذين الصنفين من الشعر^(١٦) وتفاوتت عباراتهم بين التحمس للقول بالتطابق التام للخصائص الفنية والموضوعية في كلا الصنفين ، والإقرار بالتحفظ بوجود بعض ملامح من التقارب أو التشابه . هذا وإن أجمعت كلمة أكثرهم على وجود عدد من الأخطاء اللغوية ، ووهن وتهاوت في النسيج القضي لبعض الأبيات فهو ماسبق أن قدما نفسه من وجهة نظر ناشر الكتاب . أما وجوه الشبه التي استظهرها هؤلاء هؤلاء فقد شملت ملامح تتعلق بالشكل مثل إظهار بحر الكامل ، وتصريح المطالع ، وكثرة الصيغ الإنشائية من نداء وتمجيد واستفهام ، ورسالة بعض القوافي ورناتها ، وطول النفس ، وجزالة التعبير في بعض الأبيات . وبرز من ملامح المضمون : التوسع المجازي في دلالة بعض الكلمات وتشابه القاموس الشعرى والموضوعات والاحتماحات الدينية والحلقية والوطنية .

والذي نلاحظه على ماسبق من أحكام أنه قد صيغ في عبارات على درجة كبيرة من المرونة وعدم التحديد . وليس بالمستغرب من كثير من الشعراء والنقاد أن يسوقوا أحكامهم فيها أثناء من تلك العبارات الدوقية المعبرة عن وجدان الشاعر أو الناقد لما قرأ من شعر أو نثر . وقد تكون هذه الأحكام صالحة وقد لا تكون ، ولكن التبدل على صوابها أو خطأها بالدليل العقل أدخل في باب المستحيل . أما الذي صوغنا مأ موقع الفحشة فهو التقرير الذي كتبه الدكتور إبراهيم أنيس ، وقد عرفه من تصوره الخاص علاقة علم اللغة بقضايا النقد الأدبي فقال : « ومع أني لست من رجال النقد الأدبي ، إلا تكاد دراستي تقتصر على الصريات واللغويات رأيت بعد تردد أن أدلى بدلو في الداء على قدر ما تسمح به دراستي وتخصصي الضيق » . وأعجب من ذلك قول الدكتور أنيس في تقريره : « إن لنقاد الأدب مقاييس اعتدوا إليها واستقرت عليها دراساتهم ، وهم يؤكدون لنا أن في استطاعة الناقد الماهر أن يستغنى عن طريقها موقف النقاد الأدبية غير النسوية فينسبها لخصائصها »^(١٧) . ووجه الصجب فيها ذكره الدكتور أنيس يأتي من أمور :

أولها : أن وثيقة العلاقة بين علم اللغة وعلوم الأدب من الوضوح بحيث لا تحتاج إلى دليل . ويشهد لذلك أن الدكتور أنيس من الكثير من قضاياء الأدب والنقد والبلغة في كتابيه الرائدين « دلالة الألفاظ » و « موسيقى الشعر » دون أن يحس هو ، أو يحس القارئ أنه أقبح نفسه في ميدان غريب على اختصاصه .

وثانيها : أن القضية التي نحن بصدها ، وأغنى قضية الكشف عن المؤلف المجهول لنص ما هي قضية أسلوبية في جوهرها ، وهي تقع بذلك في القلب من ميحد الأسلوب الذي هو من مجالات الدرس اللغوي لاشاحة في ذلك .

ولأخيرا : أتألم نمر - في حدود ما قرأتنا - على كتاب نقدي ناقش مؤلفه هذه المشكلة ، ويسط فيه مثل هذه المقاييس ، وضرب لها من الأمثلة الكافية والمقتنة ما يسر به استعمالها ويشبه بين الدارسين ، كما

والسؤال الذي يطرح نفسه علينا الآن هو :

هل هذه النوعيات الثلاثة من القصاصات مصدر واحد ؟ أو
بعبارة أخرى : هل يُحتمل أن يكون شوق، الذي هو باطلق صاحب
الشوقيات الثابتة، هو نفسه صاحب الشوقيات المجهولة والقصاصات
الروحية ؟ .

وهذا من هذا البحث أن تقدم إجابة مدعومة بالدليل
الإحصائي على هذا السؤال ، مستندا في الدليل الإحصائي على عالم
الإحصاء الإنجليزي الشهير يولي G. Udry Yale في مقياسه الذي
ابتكره وطوره واستخدمه في تمييز أساليب التشخيص ، والكشف عن
جوانب الخوض في نسبة النصوص المجهولة المؤلف . وسنعالج على
الترتيب النقاط التالية :

(أ) المقياس .

(ب) تحديد العيانات المدروسة .

(ج) نتائج القياس .

(د) تحليل النتائج .

٢ - المقياس :

ليس حتماً أن يكون حكم الذوق ونتيجة القياس على طرفي
تقيض، والغالب أن يتفق مادام الحكم صادراً عن ذوق صقلته الخبرة
والممارسة الطويلة لشق فنون الأدب وأساليب الأداء . ذلك
مؤكدناه في غير موضع من دراسات سابقة^(١) ، ونريد تأكيد
هنا . غير أن الخبرة والممارسة من الأمور التي تستصعب على التحديد ،
كما أنها مجال خصص لاختلاف الآراء والأقطار . ومن ثم لا ينبغي أن
نتنظر من الأحكام الذاتية أن تكون متوطة بأوصاف ظاهرة منضبطة
يمكن حل أساسها إقامة موازين للمفاضلة والترجيح بين الآراء عند
الاختلاف ، وقضية الشوقيات الثابتة والنسوية هي أحد الأمثلة
الواضحة لهذا الأمر ؛ إذ رأينا كيف تفاوتت الآراء في نسبة القصاصات
الروحية ما بين مثبت ومنكر ومتردد بين الإثبات والإنكار، لذلك لم
يكن يُد من محاولة البحث عن مقياس يجرى تحكيمه عند
الاختلاف . وشرط هذا المقياس أن يكون موضوعي Objective وثابتاً
Reliable وصحيحاً Valid . وقد اجتمعت هذه الشروط -
على النحو الذي سنبينه فيما بعد - في مقياس للعالم الإحصائي
البريطاني يولي اقترحه للتمييز بين العيانات الأسلوبية للمؤلفين . وهذا
مستأهل الإبانة عنه في هذه الفقرة من البحث .

والخصائص الأسلوبية تتنوع تنوعاً شديداً . فمنها ما ينتمي إلى بنية
النص في ذاته ، ومنها ما يخص العلاقة ما بين النص Text والموقف
Context أو - بعبارة أخرى - ما بين المقال والمقام . والنوع
الأول من هذه الخصائص لغوي محض . بمعنى أنه يخط خاص من
أعاط الاستعمال اللغوي يمتاز به أدب من أدب . وهذه الخصائص
اللغوية التي تشكل بنية النص تنوع بدورها أيضاً إلى خواص صوتية
وأخرى صرفية أو تركيبية أو معجمية أو دلالية . والكشف عن هذه
الخواص منوط بمسئوريات التحليل اللغوي المختلفة ، حيث يستخدم
الباحث طاقاً متكاملاً من الوسائل التحليلية تتنبق في مجموعها عن

الطرز التحوي Grammatical Model الذي يرتضيه
الباحث أساساً لتوصيف الأسلوب وتشخيصه^(٢)
وليست الظواهر اللغوية جميعها على مستوى واحد من حيث
قابليتها لعمليات التشكيل الأسلوبى processes of
stylization ؛ فالظواهر الصوتية بحكم طبيعتها - تخضع للنظام
الصوتي في اللغة أكثر من خضوعها للصنعة الأسلوبية - وإذاً فإننا
بين الظواهر الصوتية وظواهر التركيب التحوي بهذا الاعتبار وجدنا أن
هذه التراكيب - بالرغم من خضوعها لنظام اللغة - تتيج للنشوء
حرية أكبر يظهر بها تميز الأسلوبى ؛ وذلك لتمدد إمكانات التنوع
بين الجمل البسيطة والمركبة ، والجمل القصيرة والطويلة ،
والتقديم ، والتأخير والحذف ، والذكر ، والفصل والوصل ،
واستخدام الروابط وغير ذلك .

أما مجال المفردات واستخدامها فهو - بلا شك - أكثر أنواع
الظواهر اللغوية قابلية لتشكيل الأسلوبى . ومن ثم فإن التميز الأسلوبى
يظهر واضحا في هذا المجال أكثر من غيره ، ولذلك اتجهت معظم
المقاييس الهادفة إلى تحقيق نسبة النصوص إلى أصحابها نحو قياس
المفردات واستخدامها بطرق مختلفة^(٣) . وقد أسهم في صياغة هذه
المقاييس عدد من الغربيين منهم جيرى Guiraud وجوزيفين
مايلز Josephine Miles وقاتسناك Vassak وغيرهم^(٤) . ومن بين الخصائص الأسلوبية التي حظيت بالاهتمام
خاصة تكرارية المفردات ، وهذه هي الخاصية التي ابتكر يولي
مقياسه بهدف تحديدها كملح أسلوبى .
ويعد تاريخ هذا المقياس إلى عام ١٩٤٤ حين أصدر يولي كتاباً
له بعنوان :

«Statistical Study of Literary Vocabulary».
Cambridge University Press, 1944.

وفي الفصلين الثالث والرابع من الكتاب شرح المؤلف مقياسه شرحاً
مستفيضاً ، وبيّن الأساس الإحصائي له . وقدم في الكتاب عدد من
تطبيقات المقياس أثبتت قدرته على تمييز العيانات الأسلوبية
للمؤلفين .

وقد أطلق يولي على مقياسه مصطلح «الخاصية
the characteristic» . وأراد له أن يكون مقياساً متوافقه
وصلة الموضوعية بحكم كونه مقياساً لفحص المادة المدروسة ، لا يلائم
برغبات الدارس أو فكرته السابقة أو ميوله . وصفلة الصلة بحكم
صلاحية لقياس خاصية تكرارية المفردات وهي من أهم السمات
للميزة الفارقة بين الأساليب ، وصفلة القيات لأن نتائجها لا تتغير
مادامت تطبق على نفس المادة ونفس الشروط .

ويمتاز هذا المقياس بميزة ذات أهمية كبرى في تحليل الأساليب ،
فقد صاغه صاحبه بحيث لا يلائم نتائج الإحصائية بطول العمل
للدروس ، ومن ثم أصبح من الممكن مقارنة أعمال تختلط في طيها
دون أن تتأثر للقارنة إحصائياً . ويزيد من أهمية هذه الميزة أن
النصوص التي تثير عادة مشكلات حول أشخاص مؤلفيها تفرض
نفسها على الباحث كما هي ، فلا حاجة له في اختيار الطول المناسب
للفحص بل عليه أن يتقبلها على ما هي عليه ، ومن هنا كان هذا

حتى توصّل إلى إثبات أو نفي صلة النص بأحدهم . ومعلوم أن حكمًا بالإثبات أو النفي سيكون حكمًا احتماليًا ، وأن درجة الاحتمال ستفاوت قوة وضعفاً بحسب قرب نتيجة القياس أو بعدها من النص غير المعزوم من مدى «الخاصية» الذي توصّل إليه الباحث من المصوص الثابتة .

غير أن ثمة تشبيهاً لابد من إبرازه والتأكيد عليه هنا ، وخلصته أن زيادة الرقم أو نقصه من مقياس يول ليس له دلالة تقويمية من حيث الجمال أو القبح أو مشاكل ذلك بل تنحصر دلالاته في كونه مؤشراً قوياً يدل على شخص المؤلف فحسب .

لانيا : المادة الخاصة للقياس

استبعد يول أن يقوم حساب الخاصة على أساس تكرارية الأدوات أو الحروف أو الضمائر . واختص الاسم Noun من أقسام الكلم باعتبار أن تكرارته من أبرز السات الدالة على المشيئة ، واختار من الأسماء نوعاً محدداً هو الاسم العام Common Noun^(١) مستبعداً بذلك أسماء أغلام الأشخاص والأماكن ومااستعمل من الأسماء استعمال الصفة .

ولابتيه أن نستنتج من ذلك أن فصيلة الاسم هي وحدها الجديرة بأن تكون مادة للقياس ، فالصفات والأفعال والظروف جميعها يمكن أن تحقق المراد من تمييز الأساليب بقياسها .

ولقد مضيت في بحثي هذا على أثر يول وبيّنت في حساب الخاصة للشقائات على أساس تكرارية الأسماء ، غير أن مهني كانت أصعب نسياناً ، فالتحق العرى التقليدي يضع تحت الأسماء كل ماسوى الأفعال والحروف من كلم ، بحيث شمل مفهوم الاسم أسماء الأعلام واللوات والمعاين والضمائر والأسماء الموصولة وأسماء الإشارة وأسماء الأفعال والظروف . أضف إلى ذلك أن النحو التقليدي لا يميز الاسم من الصفة في مبحث أقسام الكلم . وحتى تقرب من تحديد أفضل للمادة القيسية :

- (١) استبعدت أعلام الأماكن والأشخاص .
- (٢) استبعدت الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة .
- (٣) استبعدت الصفات القيسية كاسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة واسم التفضيل والصفة المشبهة .
- (٤) ما جاء على صيغة الوصف واستعمل استعمال الأسماء أدخلته في الإحصاء (ومثاله : الشاعر والشهيد والخطيب ... الخ)
- (٥) تشيئة الاسم أو جمعه لامتداد تكراراً للأسماء المفرد إلا إذا تعددت صيغ جمع التكسير فإن تكرارات كل منها تحسب مستقلة عن الأخرى .
- (٦) تدخل في عداد الأسماء - بالإضافة إلى الاسم العام - المصادر وأسماء الزمان ، والمكان ، والآلة ، والمرة ، والهيئة ، وأسماء الأعداد ، والوزاين والمكاييل ، والمقاييس ، والجهات والأوقات .

المقياس من أكثر المقاييس توافقاً مع طبيعة المصوص غير المعزومة وطبيعة المشكلات التي تثيرها .

وقد مضى زمن طويل على صدور كتاب يول استحق مكانة خاصة عند دارسي الأسلوب ، ولكنه ظل مع ذلك غريباً على دارسي الأدب في أوروبا ، فلم يولوه ماهر جدير به من اهتمام ، ولم يفيدوا منه كما كان متوقفاً : وإذا كانت هذه حاله بين يني جلده فإن غريبته عن دارسي اللغة ونقاد الأدب من أبناء العربية هي أشد ، فخلع هذه - فيما أعلم - لقرة الأولى التي يجري فيها تعريفهم بمقياس يول نظراً وتطبيقاً . ويبرز يول ببينت عدم إقبال دارسي الأدب الغربيين على الإفادة من مقياس يول إلى صعوبة النظرية الإحصائية التي بنى عليها^(٢) . ولكنه مع ذلك يلاحظ أن صعوبة النظرية لاستمرار الضرورة لصعوبة القياس . إن المقياس بسيط حقاً ، ويمكن لأي دارس - كما يقول بيينت - «أن يستخلصه بنفس الطريقة التي يمكنه بها أن يستخدم الآلة الحاسبة دون أن يصعد رأسه بالتحكير في ميكانيكية الآلة ونظريتها»^(٣) . وسنعرض الآن بشيء من البيان لفكرة المقياس ، وللمادة التي سنضخمها للقياس ، وعملية إحصاء المفردات وتصنيفها ، وطريقة حساب الخاصة على أساس معادلة يول .

أولاً : فكرة المقياس :

أقام يول فكرة المقياس على أساس ملاحظته جميعاً من أن كل منشيء يميل إلى استخدام مجموعة معينة من المفردات يشيع تكرارها عنده ، وهذه المجموعات من المفردات ذات التكرار العالي تختلف عادة بين منشيء إلى آخر ، وكثيراً ما تشتمل المجموعات المنفصلة عند بعضهم على كلمات . يحرص آخرون على تجنبها أو على تجنب تكرارها . وينشأ عن هذه الحقيقة أن يختلف التوزيع التكراري Frequency distribution للمفردات ؛ فهناك كلمات ترد في النص مرة واحدة ، وكلمات ترد في النص مرتين ، وأخرى ترد ثلاث مرات وهكذا . وهذا يعني أنه لا يمكن أن يتساوى في الواقع عدد المرات التي تتكرر فيها كل كلمة من كلمات النص مع ماسواها من الكلمات . غير أن يول حاول في مقياسه بمجموعة من العمليات الحسابية أن يحسب احتمال وقوع هذا التساوي المطلق كاحتمال عقل ، وأن يعطى النتيجة في شكل رقم حسابي بسيط مثل ٢٥٤ أو ٦٧٠٤ أو ٧٥٠ ... الخ . ويدعي أن يختلف الرقم الذي يشير إلى فرصة التساوي المطلق في التوزيع بناء على اختلاف التوزيع التكراري من نص إلى آخر . ولما كان هذا التوزيع يعكس إتيار المؤلف واختياراته والتكرارات المميزة لأسلوبه ؛ افترض يول - وصدق فرضه بالتطبيق - وجود ارتباط بين نتائج القياس وهو ماسماه «بالخاصية» و تميز أساليب المشائين بعضهم من بعض . كما افترض أيضاً أن لكل منشيء مدى معيناً في حساب الخاصة تتأرجح الأرقام بين طرفيه ، ويهذه الطريقة يمكنه إذاً كان لدينا نص مجهول المؤلف أو معزوم إلى أكثر من واحد ، أن نفحص احتمالات نسبته بقياس «الخاصية» في المصوص الثانية النسبة للمؤلفين الذين نفترض أن لهم علاقة بالنص المدروس ، ثم بقياس «الخاصية» في هذا النص ومقارنة مائاتاً به نتائج القياس

ثالثاً : إحصاء المقدرات وتصنيفها

لا بد لحساب الخاصية من عمل يسبقها وهو إحصاء المقدرات الخاصة للقياس وتصنيفها . والهدف من هذا العمل هو التوصل إلى التوزيع التكرارى للمقدرات . ويتم هذا العمل باتباع الخطوات الآتية :

(١) كتابة كل اسم يرد لأول مرة في بطاقة مستقلة مع كتابة المادة الأصلية للاسم على طريقة المناجم في الزاوية العليا من البطاقة .

(٢) الإشارة إلى كل تكرار للاسم بعلامة معينة على البطاقة الخاصة به .

(٣) ترتيب البطاقات تبعاً للمادة الاسم على طريقة المجمع تسهيل مراجعة التكرارات والتأكد من تسجيلها في البطاقات الخاصة بها .

(٤) بعد الانتهاء من حصر جميع الأسماء وتكراراتها نعمل بتصنيف الأسماء حسب فئات تكرارها ، فنقوم بتجميع الكلمات التي وردت مرة واحدة معاً ، ثم الكلمات التي وردت مرتين ، ثم الكلمات التي وردت ثلاث مرات ... وهكذا ، ثم نجمع البطاقات الخاصة بكل فئة مع بعضها في حزمة واحدة .

(٥) نقوم بإحصاء عدد البطاقات التي تتألف منها كل فئة ، وهكذا نصل إلى التوزيع التكرارى للمقدرات .

والحق أن هذه الخطوات الخمس السابقة هي أشق مراحل العمل على الإطلاق . فإذا انتينا منها أمكننا وضع قائمة بفئات التكرار وعدد الكلمات التي تتكون منها كل فئة ، وبعد ذلك يصبح حساب الخاصية أمراً يسيراً بإجراء مجموعة من العمليات الحسابية كالجمع والطرح والضرب والقسمة على أى آلة حاسبة . وبيان العمليات الموصلة إلى حساب الخاصية بتطبيق مقياس يول هو موضوع الفقرة التالية .

رابعا : معادلة يول لحساب الخاصية

بعد حصولنا على قائمة التوزيع التكرارى للمقدرات من الخطوات الخمس التي أسلفنا بيانها ينهى لإجراء حساب الخاصية القيام بمجموعة من العمليات الحسابية ، وذلك للتوصل إلى القيم التي سندخلها في معادلة يول . وهذه العمليات هي :

١ - ضرب الفئة (وسنرمز لها بالرمز s) \times عدد الكلمات المكتوبة للفئة (وسنرمز له بالرمز e) .

٢ - ضرب مربع الفئة (ورمزه s^2) \times عدد الكلمات المكتوبة للفئة (e) .

٣ - إيجاد مجموع القيم الناتجة من العملية (١) على مستوى النص كله (وسنرمز له بالرمز Σs)

٤ - إيجاد مجموع القيم الناتجة من العملية (٢) على مستوى النص كله (وسنرمز له بالرمز Σs^2) .

٥ - بطرئ (٣) (٤) ينتج لنا مجموع الفروق (وسنرمز له بالرمز $\Sigma (s - e)$) .

٦ - يقسم مجموع الفروق على مربع Σs ، أى على (Σs)

٧ - يضرب خارج القسمة من العملية (٦) $\times 10000$ لتضاد لكسور العشرية الطويلة .

٨ - حاصل الضرب من العملية (٧) يمثل الرقم الدال على الخاصية المراد حسابها .

ويتضح من الخطوات الثلاث السابقة أن المعادلة التي يجري على أساسها حساب الخاصية (وسنرمز للخاصية في المعادلة بالرمز k) يمكن صياغتها على النحو التالي :

$$k = \frac{\Sigma s^2}{(\Sigma s)^2} \times 10000$$

ولايولون القاريه ماسقته من عمليات ، فالأمر يسير إلى حد كبير . وحرصاً على توضيح ماذكرنا بمثال عمل يمكن أن يتبدى به الدارس فيها قد يعرض له من مشكلات قد تلجئه إلى تطبيق مقياس يول نسوق المثال الآتي :

لتفترض أن لدينا نصاً يتكون التوزيع التكرارى للمقدرات فيه حسب المئين في الجدول (١) . ولنحاول أن نتبع على أساسه كيفية حساب الخاصية هذه .

جدول (١)

الفئة	عدد الكلمات المكونة للفئة
س	ع
١	٦٠
٢	٢٠
٣	١٠
٤	٥

جدول (٢)

١	٢	٣	٤	٥	٦
عدد	الفئة	مربع	مربع	مربع	مربع
الكلمات	عدد الكلمات	الفئة	عدد الكلمات	الفئة	عدد الكلمات
س	ع	س ^٢	ع ^٢	س ^٢	ع ^٢
١	٦٠	٦٠	١	٩٠	٦٠
٢	٢٠	٤٠	٤	٨٠	٤٠
٣	١٠	٣٠	٩	٩٠	٦٠
٤	٥	٢٠	١٦	٨٠	٦٠

$$\text{المجموع} = \Sigma s = 100 \quad \Sigma s^2 = 310 \quad \Sigma (s - e) = 110$$

ثانياً: من الشوقيات المجهولة

- ١ - حكاية السودان ١ / ١٢١ - ١٢٣ وهي بتوقيع (شاب مصرى)
- ٢ - يمنية التيجان فى مدح خير سلطان ١ / ١٢٥ - ١٢٨ وهي بتوقيع (مخض)
- ٣ - رواية غلشودة ١ / ١٣١ - ١٣٦ وهي بتوقيع (شرم مصر)
- ٤ - عراقى وماجى ١ / ٢٥٥ - ٢٥٦ بدون توقيع
- ٥ - عاد لما عراقى ١ / ٢٥٧ - ٢٥٨ بدون توقيع
- ٦ - صوت المظالم ١ / ٢٦٢ - ٢٦٥ بدون توقيع
- ٧ - عيذ الحليفة ١ / ٣٠٦ - ٣٠٧ لشاعر حكيم من أكبر شعراء المصريين مصر
- ٨ - عام الكف ٢ / ٣٠ - ٣١. بتوقيع (ش)
- ٩ - الميدان الميدان ٢ / ٨٦ - ٨٨ بدون توقيع

ولقد راعينا فيما اختبنا من الشوقيات الثابتة التشابه العام فى الموضوعات مع الشوقيات المنسوبة . وإن كان هذا ليس شرطاً ضرورياً . كما أننا أضفنا إلى الشعر السياسى الذى اختزنه قصيدتين إحداهما فى التملّات والحكمة وهى «ذكرى كارنارفون» وذلك لما قيل من أن روح شوقى عارضتها بقصيدة أخرى من نفس الوزن والقافية . أما القصيدة الأخرى فكانت عاطفية وصفية من قبيل التزييع وهى قصيدة «زحمة» كذلك روحى فى جميع قصائد الشوقيات المجهولة التى اختزناها أن تكون - كما هو واضح - من نوع غير صريح فى نسبه إلى الشاعر . كان هذا هو المعيار الأساسى الذى حكمنا الاختيار .

ثالثاً : القصائد الروحية :

- | | |
|--------------------------------|---------------------------------|
| القصيدة | مصدرها |
| ١ - إلى المتشككين | الإنسان روح لاجسد ١ - ٥٢٨ - ٥٣٣ |
| ٢ - فى الذكرى السادسة والعشرين | الإنسان روح لاجسد ١ - ٥٤٧ - ٥٤٩ |
| ٣ - صوت من الغيب | عروس فرعون ٥٤ - ١٥٥ |
| ٤ - ذكريات | عروس فرعون ١٥٦ - ١٥٩ |
| ٥ - حنين الذكريات | عروس فرعون ١٦٠ - ١٦١ |
| ٦ - نحيب وعريان | عروس فرعون ١٦٢ - ١٦٣ |
| ٧ - غواطر | عروس فرعون ١٦٤ - ١٦٦ |
| ٨ - ملأسة الفترة المصرية | عروس فرعون ١٦٧ - ١٦٩ |
| ٩ - نحيب الشهيد | عروس فرعون ١٦٧ - ١٧٩ |

وبين الجدول (٣) العدد الكلى للكتابات وعدد الأسماء الخاضعة للقياس فى التزييعات الثلاثة . وقد فحصت فصحا شاملاً ولم تستخدم طريقة العينات نظراً لأن طول القصائد يسمح بمثل هذا

المعلومات الواردة فى الجدول (١) تنمى ببساطة أن النص الذى لدينا يشتمل على ٦٠ كلمة وردت كل منها مرة واحدة . و ٢٠ كلمة وردت كل منها مرتين . و ١٠ كلمات وردت كل منها ثلاث مرات وهكذا .. وهذا هو مايسمى بالتوزيع التكرارى للمفردات وعلى أساس المعلومات الواردة فى الجدول (١) يمكن عمل الجدول (٢) الذى سيعيدنا بالأرقام اللازمة لمعادلة يول . وبمراجعة الخطوات السابق بيانها على جدول (٢) يتبين لنا من العمود الثالث والخامس والسادس كيف يمكن إيجاد القيم الثلاث اللازمة لمعادلة يول . وهى مجهول مجهول مجهول . مع الفروق . ولما كانت المعادلة كما ذكرنا هى :

$$x = 10000 \times \frac{100}{(100)}$$

أو هى بطريقة أخرى

$$x = 10000 \times \frac{100}{(100)}$$

إذن يمكن حساب قيمة x بالنسبة للنص المقترض على النحو التالى :

$$x = 10000 \times \frac{100}{(100)}$$

أو بعبارة أخرى :

$$x = 10000 \times \frac{100}{(100)} = 10000 \times \frac{100}{22500} = 444.44$$

وهكذا يمكننا الحصول على الرقم الذى نفترضه معادلة يول كخاصية مميزة يمكن بها قياس تكرارية المفردات فى النصوص .

٣ - العينات المدروسة

اختبنا لتطبيق المقياس تسع قصائد من كل من الشوقيات الثابتة والشوقيات المجهولة والشوقيات الروحية . وهذا بيانها :

أولاً : من الشوقيات الثابتة :

- ١ - ذكرى كارنارفون ١ - ٨٤ - ٩٠
- ٢ - شهيد الحق ١ - ٢٢١ - ٢٢٤
- ٣ - الأندلس الجديدة ١ - ٢٣٠ - ٢٣٩
- ٤ - نحيب التزلز ١ - ٢٨٠ - ٢٨٥
- ٥ - للزفرى ٢ - ١٥٣ - ١٥٦
- ٦ - زحمة ٢ - ١٧٨ - ١٨١
- ٧ - ذكرى استقلال سوريا وذكرى

- ٢ - ١٨١ - ١٨٣ شهدائها
- ٢ - ١٨٧ - ١٨٨ ٨ - الحيرة الحمراء
- ٢ - ١٩٠ - ١٩٣ ٩ - نحيب الشاعر فى مؤتمر تكريه

جدول (٥)
ذكرى كارلوفين (٢٨)

عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات
س	ع	س	ع	س	ع
١	١٥٤	١	١٥٤	١	١٥٤
٢	١٩	٤	٢٨	١٩	٢٨
٣	٩	١٨	٩	٣٦	٩
٤	١	٤	١٦	١٦	١٦
٥	١	١	٣٦	٣٦	٣٦
المجموع	٢٢٠	٢٢٠	٢٢٠	٢٢٠	٢٢٠
١١٦	١١٦	١١٦	١١٦	١١٦	١١٦
٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠

جدول (٦)
قصيدة وشهيد الحق (٢٩)

عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات
س	ع	س	ع	س	ع
١	١٢٣	١	١٢٣	١	١٢٣
٢	١٦	٤	٢٢	١٦	٢٢
٣	٢	٩	٩	١٨	٩
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٥
المجموع	١٦٩	١٦٩	١٦٩	١٦٩	١٦٩
٧٠	٧٠	٧٠	٧٠	٧٠	٧٠
٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠

جدول (٧)
قصيدة والمؤثر (٣٠)

عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات
س	ع	س	ع	س	ع
١	١٧٧	١	١٧٧	١	١٧٧
٢	٢٠	٤	٢٠	٢٠	٢٠
٣	٦	١٨	٩	٣٦	٩
٤	٤	١٦	٩	٣٦	٩
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٥
٦	١	٩	٣٦	٣٦	٣٦
المجموع	٢٢٧	٢٢٧	٢٢٧	٢٢٧	٢٢٧
١٧٤	١٧٤	١٧٤	١٧٤	١٧٤	١٧٤
٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠

الفحص الشامل. أما حين تكون النصوص مفرقة في الطول في إمكان الباحث أن يستخدم العينات بدلا من النصوص الكاملة.

جدول رقم (٣)

رقعة الشعر من حيث نسبته للعدد الكلي للنصوص	العدد الداخلي للنصوص	النصوص
٤٨٤٤	٢١٥٢	النصوص الثابتة
٤١٧٨	١٤٦١	لشوقيات المجهولة
٤١٢٦	١٧٩٣	القصاصد الروحية
١٣١٤٨	٥٤٠٦	المجموع

٤ - نتائج القياس

نورد فيما يلي مجموعة من الجداول الإحصائية ضمنها نتائج حساب والخاصية طبقا لمعادلة بول في العينات التي اختارناها وعددها ٢٧ قصيدة، مابين ترتيب القصاصد التسع في كل مجموعة من المجموعات الثلاث ترتيبا تصاعديا، بحيث تبدأ بالقصيدة التي سجلت أصغر الأرقام وتنتهي بالقصيدة التي بلغت فيها الخاصية أعلى ماوصلت إليه القصاصد من قيمة.

أولا: الشوقيات الثابتة

جدول (٤)

قصيدة تحية الشاعر في مؤثر ذكره (٢٧)

عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات	عدد الكلمات
س	ع	س	ع	س	ع
١	١٧٠	١	١٧٠	١	١٧٠
٢	١٧	٤	٢٤	١٧	٢٤
٣	٨	٢٤	٩	٣٦	٩
٤	١	١٦	٩	٣٦	٩
٥	١	٧	٤٩	٤٩	٤٩
المجموع	٢٢٩	٢٢٩	٢٢٩	٢٢٩	٢٢٩
١٣٦	١٣٦	١٣٦	١٣٦	١٣٦	١٣٦
٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠	٢٤٠

١٣٦

٢٢٩ × ١٠٠٠٠ = ٢٢٩٠٠٠

٥٧١٢١

$$٤٤ - ١٠٠٠٠ \times \frac{٢٧٦ - ٢٣٣}{٢٠٣٤٠١} = ٢٣٣$$

جدول (١١)

قصيدة وزحلة (٢١)

اللفظ	عدد	اللفظ	عدد	اللفظ	عدد	اللفظ	عدد
اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية
س	ع	س	ع	س	ع	س	ع
١	١٦٠	١	١٦٠	١	١٦٠	١	١٦٠
٢	٢٠	٢	٢٠	٢	٢٠	٢	٢٠
٣	٢	٣	٢	٣	٢	٣	٢
٤	٣	٤	٣	٤	٣	٤	٣
٥	١	٥	١	٥	١	٥	١
٦	١	٦	١	٦	١	٦	١
٧	١	٧	١	٧	١	٧	١

المجموع - - - - - مجموع = ٢٣٨ - - - - - مجموع = ٤٤٨ - - - - - مجموع = ٢١٠

$$٤٤ - ١٠٠٠٠ \times \frac{٢١٠ - ٣٧١}{٥٩٦٤٤} = ٣٧١$$

جدول (١٢)

قصيدة الطرية الحمراء (٢٢)

اللفظ	عدد	اللفظ	عدد	اللفظ	عدد	اللفظ	عدد
اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية
س	ع	س	ع	س	ع	س	ع
١	٧٦	١	٧٦	١	٧٦	١	٧٦
٢	١٤	٢	١٤	٢	١٤	٢	١٤
٣	١	٣	١	٣	١	٣	١
٤	١	٤	١	٤	١	٤	١

المجموع - - - - - مجموع = ١١١ - - - - - مجموع = ١٥٧ - - - - - مجموع = ٤٦

$$٤٦ - ١٠٠٠٠ \times \frac{٤٦ - ٣٧٣}{١١٣٢٩} = ٣٧٣$$

ثانيا : الشوقيات المشهورة

جدول (١٣)

رواية فاشودة (٢٣)

اللفظ	عدد	اللفظ	عدد	اللفظ	عدد	اللفظ	عدد
اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية
س	ع	س	ع	س	ع	س	ع
١	١٥١	١	١٥١	١	١٥١	١	١٥١
٢	١٤	٢	١٤	٢	١٤	٢	١٤
٣	١	٣	١	٣	١	٣	١

المجموع - - - - - مجموع = ١٨٢ - - - - - مجموع = ٢١٦ - - - - - مجموع = ٣٤

$$٣٤ - ١٠٠٠٠ \times \frac{٣٤ - ٣٣١٢٤}{٣٣١٢٤} = ٣٣١٢٤$$

جدول (٨)

قصيدة وذكرى استقلال سوريا (٢١)

اللفظ	عدد	اللفظ	عدد	اللفظ	عدد	اللفظ	عدد
اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية
س	ع	س	ع	س	ع	س	ع
١	١٣٩	١	١٣٩	١	١٣٩	١	١٣٩
٢	١٩	٢	١٩	٢	١٩	٢	١٩
٣	٩	٣	٩	٣	٩	٣	٩
٤	١	٤	١	٤	١	٤	١
٥	١	٥	١	٥	١	٥	١

المجموع - - - - - مجموع = ٢٠٥ - - - - - مجموع = ٣٧٢ - - - - - مجموع = ١١٦

$$١١٦ - ١٠٠٠٠ \times \frac{١١٦ - ٢٧٦}{٤٢٠٢٥} = ٢٧٦$$

جدول (٩)

قصيدة دحية لترك (٢٢)

اللفظ	عدد	اللفظ	عدد	اللفظ	عدد	اللفظ	عدد
اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية
س	ع	س	ع	س	ع	س	ع
١	١٥٥	١	١٥٥	١	١٥٥	١	١٥٥
٢	٢٤	٢	٢٤	٢	٢٤	٢	٢٤
٣	٩	٣	٩	٣	٩	٣	٩
٤	١	٤	١	٤	١	٤	١
٥	١	٥	١	٥	١	٥	١

المجموع - - - - - مجموع = ٢٥٧ - - - - - مجموع = ٤٥٧ - - - - - مجموع = ٢٠٠

$$٢٠٠ - ١٠٠٠٠ \times \frac{٢٠٠ - ٣٠٣}{٦٦٠٤٩} = ٣٠٣$$

جدول (١٠)

قصيدة الأندلس الجديدة (٢٣)

اللفظ	عدد	اللفظ	عدد	اللفظ	عدد	اللفظ	عدد
اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية	اللفظ	الكلية
س	ع	س	ع	س	ع	س	ع
١	٢٦٤	١	٢٦٤	١	٢٦٤	١	٢٦٤
٢	٤٦	٢	٤٦	٢	٤٦	٢	٤٦
٣	١٢	٣	١٢	٣	١٢	٣	١٢
٤	٦	٤	٦	٤	٦	٤	٦
٥	١	٥	١	٥	١	٥	١
٦	١	٦	١	٦	١	٦	١
٧	٢	٧	٢	٧	٢	٧	٢
٨	١	٨	١	٨	١	٨	١

المجموع - - - - - مجموع = ٤٥٦ - - - - - مجموع = ١١٢٧ - - - - - مجموع = ٦٧٦

جدول (١٧)

قصيدة: عرواني وماجنى، (١٠٠)

القطعة	عدد	القطعة ×	مرجع ×	مرجع القطعة ×
القطعة	الكلمات	عدد	الكلمات	عدد
س	ع	س	ع	س
١	٩٠	٩٠	١	٩٠
٢	١٣	٢٦	٤	٥٢
٣	٢	٦	٩	١٨
٤	١	٤	١٦	١٦

المجموع - - - - - مجموع = ١٧٦ مجموع = ١٧٦ مجموع = ١٧٦

$$١٥٨٧٦ \times ١٠٠٠٠٠ = ١٥٨٧٦٠٠٠$$

جدول (١٨)

قصيدة: صوت الطغام، (١١)

القطعة	عدد	القطعة ×	مرجع ×	مرجع القطعة ×
القطعة	الكلمات	عدد	الكلمات	عدد
س	ع	س	ع	س
١	١٦٤	١٦٤	١	١٦٤
٢	٣٣	٦٦	٤	١٣٢
٣	١١	٢٢	٩	٩٩
٤	٣	١٢	١٦	٤٨
٥	١	٥	٢٥	٢٥
١٠	١	١٠	١٠٠	١٠٠

المجموع - - - - - مجموع = ٢٩٠ مجموع = ٢٩٠ مجموع = ٢٩٠

$$٢٧٨ \times ١٠٠٠٠٠ = ٢٧٨٠٠٠٠$$

جدول (١٩)

قصيدة: نتيجة التيجان، (١١)

القطعة	عدد	القطعة ×	مرجع ×	مرجع القطعة ×
القطعة	الكلمات	عدد	الكلمات	عدد
س	ع	س	ع	س
١	١٤٤	١٤٤	١	١٤٤
٢	٢٨	٥٦	٤	١١٢
٣	١١	٢٢	٩	٩٩
٤	٣	١٢	١٦	٤٨
٥	٢	١٠	٢٥	٥٠
٦	١	٦	٣٦	٣٦

المجموع - - - - - مجموع = ٢٦١ مجموع = ٢٦١ مجموع = ٢٦١

$$٢٦٨ \times ١٠٠٠٠٠ = ٢٦٨٠٠٠٠$$

جدول (١٤)

قصيدة: عام الكفنه، (٣٧)

القطعة	عدد	القطعة ×	مرجع ×	مرجع القطعة ×
القطعة	الكلمات	عدد	الكلمات	عدد
س	ع	س	ع	س
١	٧٥	٧٥	١	٧٥
٢	٤	٨	٤	١٦
٣	١	٣	٩	٩

المجموع - - - - - مجموع = ٨٦ مجموع = ١٠٠ مجموع = ١٠٠

$$١٨٩ \times ١٠٠٠٠٠ = ١٨٩٠٠٠٠$$

جدول (١٥)

قصيدة: الميدان السعيدان، (٣٨)

القطعة	عدد	القطعة ×	مرجع ×	مرجع القطعة ×
القطعة	الكلمات	عدد	الكلمات	عدد
س	ع	س	ع	س
١	١١٦	١١٦	١	١١٦
٢	١٤	٢٨	٤	٥٦
٣	١	٣	٩	٩
٤	١	٤	١٦	١٦

المجموع - - - - - مجموع = ١٥١ مجموع = ١٩٧ مجموع = ١٩٧

$$٢٩ \times ١٠٠٠٠ = ٢٩٠٠٠$$

جدول (١٦)

قصيدة: عاد لما عرواني، (٣٩)

القطعة	عدد	القطعة ×	مرجع ×	مرجع القطعة ×
القطعة	الكلمات	عدد	الكلمات	عدد
س	ع	س	ع	س
١	٤٧	٤٧	١	٤٧
٢	٥	١٠	٤	٢٠

المجموع - - - - - مجموع = ٥٧ مجموع = ٦٧ مجموع = ٦٧

$$٩٠ \times ١٠٠٠٠ = ٩٠٠٠٠$$

جدول (٢٠)

قصيدة : حكاية السودان (١٣)

القة	عدد	القة	مرج	مرج القة	القة
الكلمات	ع	ع	س	س	ع
س	ع	س	س	س	ع
١	١٠١	١	١٠١	١	١٠١
٢	١٠	٤	٢٠	٤	٤٠
٣	٥	٩	١٥٠	٩	٤٥
٤	٧	٨	١٦	٣٧	٢٤

المجموع - - - - - مج = ٢١٨ - مج الفرق = ٧٤

$$ل = ١٠٠٠٠ \times \frac{٧٤}{٢٠٣٣٦} = ٣٥٩٧$$

جدول (٢١)

قصيدة : عهد الخليفة (١١)

القة	عدد	القة	مرج	مرج القة	القة
الكلمات	ع	ع	س	س	ع
س	ع	س	س	س	ع
١	٩٥	١	٩٥	١	٩٥
٢	١٧	٣	٣٤	٤	٤٨
٣	٦	٩	١٨	٩	٥٤
٤	٣	١٢	١٦	٤٨	٣٦
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٥

المجموع - - - - - مج = ١٦٤ - مج الفرق = ١٦٩

$$ل = ١٠٠٠٠ \times \frac{١٦٩}{٢٩٨٩٦} = ٤٦٩$$

فالكا : القصائد الروحية :

جدول (٢٢)

قصيدة : الذكرى السادسة والعشرين (١٥)

القة	عدد	القة	مرج	مرج القة	القة
الكلمات	ع	ع	س	س	ع
س	ع	س	س	س	ع
١	١٤٦	١	١٤٦	١	١٤٦
٢	٣٣	٤	٤٦	٤	٤٦
٣	٩	٦	١٨	١٨	١٢
٤	٩	٤	١٦	١٦	١٦
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٥

المجموع - - - - - مج = ٢٠٢ - مج الفرق = ٢٩٩

$$ل = ١٠٠٠٠ \times \frac{٢٠٢}{٢٢٩١} = ٨٠٥$$

جدول (٢٣)

قصيدة : ذكريات (١٦)

القة	عدد	القة	مرج	مرج القة	القة
الكلمات	ع	ع	س	س	ع
س	ع	س	س	س	ع
١	١٦٧	١	١٦٧	١	١٦٧
٢	٢٨	٥	٥٦	٤	١١٢
٣	٨	٢٤	٩	٧٢	٤٨
٤	٣	١٢	١٦	٤٨	٣٦
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٥
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٦

المجموع - - - - - مج = ٢٧٠ - مج الفرق = ٤٦٠

$$ل = ١٠٠٠٠ \times \frac{٢٧٠}{٧٢٩٠٠} = ٣٦٩$$

جدول (٢٤)

قصيدة : دأسة التفرقة العنصرية (١٧)

القة	عدد	القة	مرج	مرج القة	القة
الكلمات	ع	ع	س	س	ع
س	ع	س	س	س	ع
١	١١٧	١	١١٧	١	١١٧
٢	١٢	٤	٢٤	٤	٤٨
٣	٣	٩	٩	٢٧	١٨
٤	٣	١٢	١٦	٤٨	٣٦

المجموع - - - - - مج = ١٦٢ - مج الفرق = ٢٤٠

$$ل = ١٠٠٠٠ \times \frac{١٦٨}{٢٦٢٤٤} = ٦٤٧$$

جدول (٢٥)

قصيدة : نحية الشهداء (١٨)

القة	عدد	القة	مرج	مرج القة	القة
الكلمات	ع	ع	س	س	ع
س	ع	س	س	س	ع
١	١٨٣	١	١٨٣	١	١٨٣
٢	١٩	٤	٣٨	٤	٧٦
٣	٩	٢٧	٩	٨١	٥٤
٤	٢	٨	١٦	٣٧	٢٤
٥	٣	١٥	٢٥	٧٥	٦٠
٦	٢	١٤	٤٩	٧٨	٦٤

المجموع - - - - - مج = ٢٨٥ - مج الفرق = ٢٢٥

$$ل = ١٠٠٠٠ \times \frac{٢٨٥}{٢٢٩٠٠} = ٢٤٠$$

تحقيق نسبة النص إلى ثلاث

جدول (٢٦)

قصيدة «صوت من الغيب» (٤٩)

البيت	عدد	البيت ×	مرجع البيت ×	مرجع البيت ×
البيت	الكلمات	عدد الكلمات	البيت	عدد الكلمات
الفرق	ع	ص	ع	ص
١	٩٠	١	٩٠	١
٢	٦	١٢	٤	٢٤
٣	٣	٩	٩	٢٧
٥	١	٥	٥	٢٥

المجموع - مج = ١١٦ - مج = ١٦٦ - مج الفرق = ٥٠

٨٧

ك = ١٠٠٠٠ × ١٣٧,٢ = ١٣٧٢

١٣٤٥٦

جدول (٢٧)

قصيدة «إلى المشككين» (٥٠)

البيت	عدد	البيت ×	مرجع البيت ×	مرجع البيت ×
البيت	الكلمات	عدد الكلمات	البيت	عدد الكلمات
الفرق	ع	ص	ع	ص
١	٢٢٦	١	٢٢٦	١
٢	٢٦	٥٢	٤	١٠٤
٣	٩	١٨	٩	٥٤
٨	١	٨	٨	٦٤
١٩	١	١٩	٣٦١	٣٦١

المجموع - مج = ٣٦٣ - مج = ٨٠٩ - مج الفرق = ٤٨٦

ك = ١٠٠٠٠ × $\frac{٤٨٦}{١٠٤٣٢٩}$ = ٤٦,٦

جدول (٢٨)

قصيدة «نحية وعرفان» (٥١)

البيت	عدد	البيت ×	مرجع البيت ×	مرجع البيت ×
البيت	الكلمات	عدد الكلمات	البيت	عدد الكلمات
الفرق	ع	ص	ع	ص
١	٨٩	١	٨٩	١
٢	٦	١٢	٤	٣٦
٣	٣	٩	٩	١٨
٧	١	٧	٤٩	٤٩

المجموع - مج = ١١٤ - مج = ١٩٢ - مج الفرق = ٧٨

٧٨

ك = ١٠٠٠٠ × ٦٠ = ٦٠٠٠٠

١٢٩٩٦

جدول (٢٩)

قصيدة «حين الذكريات» (٥٢)

البيت	عدد	البيت ×	مرجع البيت ×	مرجع البيت ×
البيت	الكلمات	عدد الكلمات	البيت	عدد الكلمات
الفرق	ع	ص	ع	ص
١	٨٧	١	٨٧	١
٢	١١	٢٢	٤	٤٤
٣	٣	٩	٩	٢٧
٤	٣	١٢	١٦	٤٨
٦	١	٦	٣٦	٣٦

المجموع - مج = ١٣٦ - مج = ٢٤٥ - مج الفرق = ١٠٩

١٠٩

ك = ١٠٠٠٠ × ٥٧,٣ = ٥٧٣

١٨٤٩٦

جدول (٣٠)

قصيدة «خواطر» (٥٣)

البيت	عدد	البيت ×	مرجع البيت ×	مرجع البيت ×
البيت	الكلمات	عدد الكلمات	البيت	عدد الكلمات
الفرق	ع	ص	ع	ص
١	١١٧	١	١١٧	١
٢	١٥	٣٠	٤	٦٠
٣	٣	٩	٩	٢٧
٤	٢	٨	١٦	٣٢
٥	٧	١٠	٢٥	٥٠
١٣	١	١٣	١٢٩	١٢٩

المجموع - مج = ١٨٧ - مج = ٤٥٥ - مج الفرق = ٢٦٨

٢٦٨

ك = ١٠٠٠٠ × ٧٩,٦ = ٧٩٦

٣٤٩٩٤

تلكم هي المعطيات التي أسفر عنها تطبيق معادلة بول على القصائد المختارة ، ولنبعث الآن فيما عسى أن تشير إليه هذه المعطيات ، ومما قد تدل عليه من دلالات ، وذلك هو موضوع الفقرة التالية .

٥ - تحليل للتأنيح :

وهل يمكن أن تكون هذه النزعات الثلاث من القصائد صادرة عن شاعر واحد؟ - ذلك هو السؤال الذي طرحناه في مقدمة بحثنا عن التأنيح والمنسب من شعر شوقي ، وجعلنا غاية الدراسة أن نصل في أمره إلى جواب . وتحاول باستقراء نتائج القياس التي خرجنا بها في الفقرة السابقة أن نتعرف إلى الكيفية التي يمكن أن نفيدها من الدراسة الإحصائية الأسلوبية لحل بعض المضكلات الناشئة عن اختلاط الأسباب في الأعمال الأدبية خاصة وفي النصوص المكتوبة عامة .

وينشأ عن المقولة السابقة فرضية أخرى نتخذ صوابها ، وهي أن اتباع المدى يجعل احتمال تعدد مصادر النصوص (أى مؤلفيا) كبيرا ، كما أن ضيق المدى شاهد قوى على رجحان احتمال وحدة المصدر . وفى ضوء ذلك يمكننا أن نفسر ضيق المدى فى الشوقيات الثانية ، واتساعه إلى حمدا فى الشوقيات المجهولة ، وبلغ هذا الاتساع أقصى ماوصل إليه فى القصائد الروحية .

إن دلالة المدى فى قول فى وضوح : إنه فى مقابل المؤلف الواحد فى الشعر التابث يوجد مؤلفون متعددون بدرجات متفاوتة فى الشعر المنسوب .

ثانيا : دلالة القيمة المتوسطة :

لننظر إلى المسألة من زاوية أخرى مستخدمين مقياس المتوسط الحسابي الذى يمكن إيجاد قيمته بجمع القيم الخاصة بكل مجموعة من المجموعات الثلاث ، وقسمتها على ٩ وهو عدد القصائد فى كل مجموعة .

وبحساب متوسط قيمة (ك) فى الشوقيات الثانية وجدنا أن الناتج هو ٢٣ و ٢٩ (وذلك بقسمة ٢٣٦١) وفى الشوقيات المجهولة ٢٨ و ٩٧ (وهو خارج قسمة ٢٦٠٨) . أما فى القصائد الروحية فنصل القيمة إلى ٤٢٧٨ . أى ان الفرق بين قيمة (ك) فى الثانية والمجهولة لا يتجاوز ٧٦ ، وفى الشوقيات الثانية والروحيات ١٣٥٥ ، وهو فارق من الظهور بحيث لا يمكن تجاهله . وهذه النتيجة تؤكد مرة أخرى ما سبق أن توصلنا إليه بحساب المدى من وجود شبه قوى بين الشوقيات الثانية والمجهولة وتناثر واضح بين كليهما من جهة والقصائد الروحية من جهة أخرى .

ثالثا : تحقيق نسبة الشوقيات المجهولة :

يشير حساب المدى وحساب القيمة المتوسطة إلى تعدد المؤلفين فى الشوقيات المجهولة وإن تكن نسبته أقل بكثير من تلك التى تنبئ عنها نتائج القياس فى القصائد الروحية . وسنحاول الآن أن نفحص الشوقيات المجهولة عن قرب لنحقق نسبة القصائد فى ضوء الدلائل الإحصائية .

إذا اتخذنا قيمة المدى فى الشوقيات الثانية حداً معياريا للقياس فيتضح لنا أن قصائد الشوقيات المجهولة التسع يمكن تصنيفها بهذا الاعتبار إلى ثلاثة أقرب :

الأول : قصائد تقع من حيث قيمة (ك) خلال المدى المعيارى وعددها خمس .

الثاني : قصائد تقع تحت قيمة (ك) منها دون المدى المعيارى وعددها ثلاث .

الثالث : قصيدة واحدة تتجاوز قيمة (ك) فيها المدى المعيارى . وستنصر حديثنا هنا على القصائد التى تتجاوزت المدى المعيارى أو وقعت دونه ، فهذه هى القصائد التى يربطها الدليل الإحصائي لأن تكون أحق بالشك فى صحة انتسابها إلى شعر شوق .

ولاشك أن مناطق الحكم بصحة النسب أو ضاده فى هذه القضية إنما هو مدى ما نكتشفه بوسائلنا المنهجية من تشابه أو تنافر فى الخصائص الأسلوبية بين العناجز المنسوبة والعناجز الصحيحة النسب . وهذا المعيار هو الذى ينبغي تحكيمه سواء صدر الباحث فى حكمه عن ذوق ذاتي أو معيار موضوعي . وفى هذه الفقرة من البحث سنعالج النقاط الآتية على الترتيب :

أولا - دلالة المدى .

ثانيا - دلالة القيمة المتوسطة .

ثالثا - تحقيق نسبة الشوقيات المجهولة .

رابعا - تحقيق نسبة القصائد الروحية .

خامسا - مشكلة تداعل الخصائص الأسلوبية بين المؤلفين .

ولنبداً بالنقطة الأولى .

أولا : دلالة المدى :

نعنى إحصائيا بالمدى range الفرق بين أكبر رقم وأصغر رقم سجلها مقياس يول فى كل مجموعة من المجموعات الثلاث . ويضح من الجدول (٣١) - الذى ضمناه المعلومات الخاصة بقروق المدى - أن حساب المدى يؤكد وجود فروق واضحة ما بين الشعر التابث والشعر المنسوب بنوعيه . وهذه إشارة ظاهرة الدلالة على وجود تمايز واضح بينهما من حيث خاصية تكرارية المفردات التى هى - كما ذكرنا - من أول الخصائص الأسلوبية على شخص المنشئ .

جدول رقم (٣١) فروق المدى

الرقم الأكبر الرقم الأصغر	المدى	
٣٧٣	٢٣٨	١٣٥
٤٦٨	١٠٣	٣٦٥
٧٦٦	٢٢١	٥٤٥

وهذا التمايز والاختلاف بين الشعر التابث والشعر المنسوب بنوعيه - وإن كان هو الطابع العام للعلاقة بينهما - يختلف اختلافا كبيرا واضحا بين الشوقيات المجهولة والقصائد الروحية ، فكل حين يصل الفرق بين الشوقيات الثانية والقصائد الروحية (٤١) مجده لا يتجاوز مع الشوقيات المجهولة (٢٣) .

ومن الطبيعي أن نستنتج من هذا أن درجة الانحراف فى الشوقيات المجهولة من الخط الذى يمثل الشعر التابث ضئيلة نسبيا إذا ما قست بدرجة الانحراف بينه وبين القصائد الروحية .

وعاونا النتيجة أن جانب من الأهمية كبير ، ذلك أن دلالة قياس الخصائص الأسلوبية من أبرز الظواهر المحددة للصفة الأسلوبية . كما أن عكس هذه القضية صحيح أيضا ، إذ يرتبط إتباع المدى بمجموعة الأسلوب واتساع العجز وضعف الدلالة على مؤلفه .

وليس لذلك إلادالة واحدة هي أن شوق في هذه القصيدة لم يكن شوقاً .

وأما آخر هذه القصائد الثلاث فهي قصيدة «العيان السعيدان» ، ونلاحظ أن الفارق بين قيمة (ك) فيها (وهي ٣٠٣) وبين الحد المعياري الأدنى (وهو ٢٣٨) ضئيل جداً (٣٥) وهو فارق يمكن تجاهله ولا يمنع من نسبة القصيدة إلى الشاعر .

وبقيت لدينا القصيدة الوحيدة التي تجاوزت في قيمة (ك) الحد المعياري الأعلى بفارق واضح (وهو ٩٥) . وهذه القصيدة نشرتها المبراة (١١) . بعنوان «عيد الخليفة» ونسبها «لشاعر حكيم من أكبر شعراء العصر في مصر» (١٢) . ولم يذكر الدكتور صبري من الأدلة المرجحة نسبها إلى شوق إلا قوله : «ويلاحظ أن معظم قصائد شوق في الخليفة كانت دفاعاً عن الخلافة والإسلام ضد التصب الأوربي الذي كان يعرض دول البلقان التابعة لتكرياً على الثورة والانفصال . وأنها كانت خلافاً من الإغلاء» (١٣)

ونحن نستبعد نسبة القصيدة إلى شوق لأمرين :

أولاً : أن ما ذكره المحقق ليس أكثر من قرينة ضعيفة لأتقرب إلى مرتبة الدليل .

وثانياً : أن شوق لم يكن الشاعر الوحيد من أبناء جيله الذي كان حثاني الحزب ، والدواعي التي دعت إلى إغفال إعضائه ربما تدعو غيره كذلك .

وثالثاً : أن قيمة (ك) في القصيدة بلغت (٤٦٨) . وهي قيمة غريبة كل الغرابة على الشوقيات الثابتة والمجهولة على السواء . ويشهد لذلك أن الفارق الذي يفصلها - بحساب قيمة ك - عن القصيدة الواقعة بعدها مباشرة في الترتيب التنازلي هو (١١٩) . فكأنها تفت وحيدة في الترتيب . ومن هذا يظهر أن القصيدة من حيث قيمة ك فيها تبدو شاذة عن سائر الشوقيات الثابتة والمجهولة .

وأخيراً : أن ثمة قصائد أخرى في الشوقيات الثابتة والمجهولة تعالج موضوع مدح الخليفة والدفاع عن الخلافة والإسلام ضد التصب الأوربي والتغنى بأجناد بني عثمان . وإذا رجعنا بالموازنة إلى قيمة ك في هذه القصائد فسنبداها في قصيدة «حمية للزفة» (٣٠٣) . و «قصيدة «الأندلس الجديدة» (٣٣٧) . وفي قصيدة «بنيمة التيجان» (٣٣٥) . والقصيدتان الأوليان من الثوابت ، والثالثة من المجهولات . وواضح أن جميع هذه القصائد تتقارب فيها قيمة ك تقارباً شديداً ، إذ الفرق بين أقل قيمة فيها وأعلى قيمة لا يتجاوز (٣٧) ، على حين يبدو الفرق بين أقل قيمة (ك) في القصائد (وهي ٣٠٣) ، و «قصيدة «عيد الخليفة» المتسوية إلى شوق (١٦٥) . وهذا الدليل يقو من جديد نسبة الشوقية المجهولة «بنيمة التيجان» إلى الشاعر . ويضعف القول بنسبة قصيدة «عيد الخليفة» إليه .

وموجز الرأي في القصائد الثلاث التي وقعت فيها قيمة (ك) دون الحد المعياري الأدنى للمدى - (انظر الرسم البياني (١) - هو ما قيل

والقصائد الثلاث التي لم تصل قيمة (ك) فيها إلى الحد المعياري الأدنى هي : «رواية فاشودة» وكانت بتوقيع «شرم برم» ، و «عام الكف» بتوقيع (ش) و «العيان السعيدان» وهي غفل من أي توقيع .

ثاماً «رواية فاشودة» فقد نسبها الدكتور صبري إلى شوق في بحثه الذي ألقاه في (مهرجان أحمد شوقي) بمناسبة ذكره السادسة والمشرين ، وذلك «لأن أسلوب أمير الشعر يميز عليه» (١٤) . ثم نشرها في الشوقيات المجهولة بقبلاً من المؤيد (١٥) . وجاء في تمهيد المؤيد للقصيدة قوله : «جاءتنا هذه الرواية البديعة من أحد الظرفاء» . واستدل الدكتور صبري في الحاشية لصحة نسبة القصيدة بما جاء في الجزء العاشر من مجلة الجامعة (عدد يناير ونصف فبراير ١٩٥٩) ، إذ نسبت القصيدة إلى «شاعر النيل» - كما جاء في العهد لما قول المهر : ولم نسم الناظم لأن لقب شاعر النيل ينع عليه» (١٦) .

ونحن نستبعد نسبة هذه القصيدة إلى شوق اعتماداً على الدليل الإحصائي (إذ قيمة ك لم تتجاوز فيها ١٠٣) وهي قيمة تنخفض بشكل ظاهر عن قيمة الحد المعياري الأدنى) ، ولأن لقب «شاعر النيل» تنازع أكثر من شاعر فهو ليس قطعي الدلالة على أحمد شوق ، وكذلك لأن توقيع «شرم برم» توقيع فريد في الشوقيات المجهولة لم يتكرر في أي من القصائد الأخرى المتسوية لشوق بعكس التوقيعات الأخرى . ويلاحظ أيضاً أن الدكتور صبري لم يوثق رأيه في نسبة القصيدة بشهادة الرجال كدأبه في مواطن أخرى كثيرة .

وأما قصيدة «عام الكف» (١٧) فقد نشرتها جريدة المظاهر مع عبارة تقول «وروت إلينا هذه القصيدة مع بريد الحارج» . ويمتدح الدكتور صبري أن القصيدة لشوق مستدلاً بأنه كان من عادات السفر إلى الحارج في صيف كل عام . وبأن «الظاهر» نشرت له قصائد كثيرة بإمضاء (ش) ويذكر المحقق أن «الأستاذ طاهر حتى يعارض في نسبها لشوق ، ولكن الأستاذ الجليلي يقول لنا نقلاً عن الأستاذ عباس الجمل إنها لشوق . ويقول إنه سأك شوق عن ذلك فأكد أن القصيدة له ، فطلعت مجهزة قول كل خطيب» (١٨)

ومن الصعب أن ننفي القصيدة عن شوق بطبيعة الحال مع وجود مثل هذا السند الذي يوثقه المحقق بقوله «فطلعت مجهزة قول كل خطيب» ، وذلك على الرغم من أن قيمة (ك) بلغت فيها (١٨٩) . بفارق يبينها وبين الحد المعياري الأدنى للمدى (٩٦) . غير أننا نلاحظ مع ذلك أن وجود هذا الفارق الموضوعي في قيمة (ك) بين القصيدة والحد المعياري الأدنى قد صاحبه في الحكم الذوق تردد واضح في نسبتها إلى الشاعر من جانب المحقق ، وإنكار تام لهذه النسبة من جانب الأستاذ طاهر حتى «وقد كان من أسدقاته المقربين ومن أعرفهم بشعره المجهول» . وسجل المحقق ملاحظة أخرى عن القصيدة ذات قيمة في بابها ، وذلك قوله : «وإن كانت سقيمة في بعض أجزائها» (١٩) . وبنيت ذلك كله - في رأينا - أنه حتى إذا صحت نسبة القصيدة إلى شوق فقد اشتملت في خصائصها الأسلوبية على أمور أنكرها النقاد حين وزعوا ميزان الذوق الخبير ،

إليه من نقي نسبة «رواية فاشودة» عن شوق وإثبات نسبة «العبدان السعيدان» إليه . أما قصيدة «عام الكف» فلا نستبعد نسبتها للشاعر وإن كنا نسجل إنكار بعض العارفين بشعره لصحة نسبها . ونقرن ذلك بما سجله للمقياس من بعد نسي بينها وبين الحد المياري الأدنى للمدى في ثوابت شوق . أما قصيدة «عيد الحليفة» فنؤكد أنها لأصلها لها بشعر شوق الثابت النسبة إليه .

الوصف الذي جاء على لسان الدكتور رموف عبيد . لا يتفق مع مآثره القصص الموضوعي للنصوص . ومن آيات ذلك أننا وجدنا لفظة الفاصلة بين الشوقيات المجهولة والشوقيات الثابتة لا تكاد تناس إلى الفروق الإحصائية الكبيرة بين الشوقيات الثابتة وتلك القصائد الروحية . وهي فروق ظاهرة الدلالة على اختلاف المصدر بين هذين الصنفين من الشعر .

ونريد هنا أن نزيد الأمر إيضاحاً باختيارنا لطبيعة مقياس يول ومدى قدرته على أن يكون أداة علمية لتشخيص الأساليب كما يستعمل الترمومتر في قياس درجات الحرارة . وسيلنا إلى ذلك أن نقيم مجموعة من الموازنات على هاور ثلاثة هي :

- (أ) التشابه (أو الاختلاف) في الموضوع .
- (ب) التشابه (أو الاختلاف) في الشكل .
- (ج) التشابه (أو الاختلاف) في قيمة «هـ» .

لاحظنا أن المدى في الشوقيات الثابتة لا يجاوز في القصائد التسع (١٣٥) . وذلك مع تعدد الموضوعات التي عالجها بين موضوعات تاريخية وأدبية وإسلامية ووطنية وغزلية وصفية . ويميز في هذا المقام قصيدته زحلة وفيها أبياته المشهورة :

يا جارة الوادي طربت وعادلى صابغى الأحلام من ذكرىك
مطت في الذكرى هوائك والذكرى والذكرىات عدى السنين الحامي
ولقد مروت على الرياض بروة هضاه كنت حياها ألقاه
صحكت إلى وجعها وجعها وضمت في أنفاسها زيك

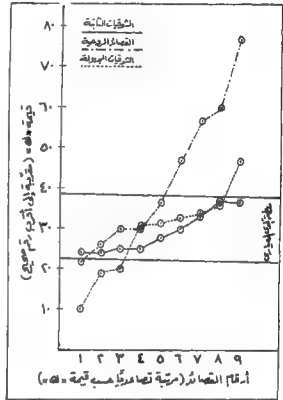
في هذه القصيدة بلغت قيمة «هـ» (٣٧٣) . وقد يشير الدهشة أن نجد قصيدة أخرى لشوق هي «الحرية الحمراء» . وفيها تصل قيمة «هـ» إلى (٣٧١) . أي أن بينها وبين القصيدة الأولى تطابق شبه تام في قيمة «هـ» . في مطلع هذه القصيدة يقول شوق :

في مهرجان الحق أو يوم الدم صبح من الفهداء لم تتكلم
يسبح على حائور نور صفاتها كلم الحسين على حلال محرم

ومرد الدهشة إلى تطابق القصيدتين في قيمة «هـ» واختلافها بينا في الموضوع والجو . وهذه الحقيقة تبين سمة هامة في المقياس الذي أصغنا به أن الخاصية التي يقبها ترتبط بالمثلث لا بالعاطفة أو الموضوع . ويقال مثل ذلك في الموازنة بين قصيدة الشاعر في مؤتمر صباية بالإمارة (٢٣٨) . وذكرى كارنارون (٢٤) وشهد الحق (٢٤٥) وقصيدة المؤتمر (٢٥) .

وتقودنا الموازنة بين الشوقيات المجهولة والثابتة إلى عدد من الملاحظات الهامة نجملها فيما يلي :

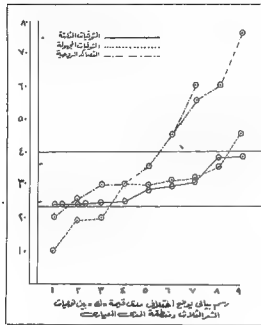
١ - إن ثمة قصائد في الشوقيات الثابتة والمجهولة تتسم بالتشابه في الموضوع والتبايع في الشكل قد حققت تقارباً واضحاً في قيمة «هـ» . ومثال ذلك ما سبق أن أشرنا إليه من تقارب قيمة «هـ» في



رسم رقم (١)

رأبها : تحقيق نسبة القصائد الروحية إلى شوق

تتضار الأدلة الإحصائية من حساب المدى إلى حساب المتوسط على ترجيح القول بتعدد مصادر هذه القصائد الروحية على ما سبق بيانه . وذلك لما بين الشعر الثابت النسبة وهذا الشعر المتحول من فروق كبيرة من حيث حساب الخاصية (ك) طبقاً لمعادلة يول . ونحن نؤسس على هذه الحقيقة قولنا باستبعاد أن يكون صاحب الشوقيات الثابتة هو نفسه مصدر هذه القصائد . أما ظاهرة الوساطة الروحية والإلهام فنعتز بمجزأ عن أن تبدي فيها رأياً . ونعزو بالله أن تكون من الذين يكذبون «بما لم يحيطوا بعلمه ولا يأتيهم تأويله» . وقصارانا صدد هذا أن نثبت ما توصلنا إليه بإعمال المعايير الإحصائية الموضوعية . وعلى أساس من ذلك نرى أن وصف القصائد الروحية بأنها نفس الطابع والأسلوب واللغة والبناء الفني ونفس الشاعرية والطريقة بحيث يكاد القاري يشغل شوق واقفاً بقى الشعر» . وهو



رسم رقم (٢)

وهكذا يضح - والنظرة المجردة إلى الرسم البياني (٢) - التوافق الواضح في الخواص بين الشوقيات الثابتة والقصائد الروسية كما يتضح في الوقت نفسه مدى حساسية المقياس وقدرته على التشخيص.

خلاصا : ظاهرة التداخل في قيمة تلك بين الشوقيات الثابتة والقصائد الروسية

يتضح من الجداول السابقة ومن الرسم البياني أن قيمة ذلك في عدد من القصائد الروسية تقع داخل حدود المدى المعياري . وهذه القصائد هي : قصيدة ذي الذكري السادسة والعشرين (٢٢ر١) وذكريات (٢٦ر١) و «مأساة الطرفة العنصرية» (٢٩ر٧) و «صوت من الغيب» (٣٧ر٢) . وقد تثير هذه القصائد عند بعض القراء مشكلة في نسبتها إلى شوقي فمادامنا قد رخصنا بتحقيق مقياس يول لاختبار صحة هذه النسبة . وهنا لا بد من تأكيد أمر :

أولها : أن الذين يؤكدون نسبة هذه القصائد إلى شوقي لم يتحصوا لصيدة أو مجموعة من القصائد بالنسبة ومن ثم نسبوها إليه جميعا وعلى ذلك كان إبطال نسبة بعضها بالدليل الإحصائي مرجعا قويا لإبطال نسبتها كلها ، إذ ليس الأمر في القصائد الروسية مقاربا ولا شبيها بالأمر في الشوقيات المجهولة التي اعتمد فيها تحقيقها على القرآن والملايسات وشهادة الرجال في القول بالنسبة . مما يميز معه الحكم بصحة النسبة أو فسادها على بعض القصائد دون بعض .

ثانيا : أن ما نتخس به القصائد الروسية من اتساع كبير في المدى هو المسئول أساسا عن وقوع بعضها داخل حدود المدى المعياري .

ثالثا : أن الاتساع الكبير في مدى قيمة ذلك هو الأساس الذي

الشوقيتين الثابتين ونحية للترك (٣٠ر٣) والأندلس الجديدة (٣٣ر٢) ، وفي الشوقية المجهولة «بيتة النيجان» (٣٣ر٥) .

٢ - إن من الشوقيات المجهولة قصائد عالجت موضوع واحد واختلفت مع ذلك قيمة ذلك فيها اختلافا ظاهرا ، ومثال ذلك «رواية فاشودة» (١٠ر٣) و «حكاية السودان» (٣٥ر٧) .

وهذا دليل جليد في رأينا على اختلاف المصدر بين القصيدتين نضيفه إلى الدليل الأول وهو وقوع القصيدة الأولى ، دون الحد المعياري الأدنى للمدى بمقدار كبير .

٣ - إن الشوقيات الثلاث المجهولة التي هجأها الشاعر الزعم أحمد عرابي تقدم لنا مثالا واضحا على دقة المقياس وحساسيته ، إن هذه القصائد الثلاث يختلف بعضها عن بعض في جوانب شكلية كثيرة ، فمن حيث الوزن نجد إحداهما من البسيط والأخرين من الوافر . وأما من حيث الطول فقصيدة عرابي (عرابي) تتألف من ١٨ بيتا و ١٦٦ كلمة ، وقصيدة (عرابي وماجن) تتألف من ٤٥٩ كلمة وعدة أبيات ٤٦ بيتا ، وقصيدة (صوت النظام) من ٨٠٨ كلمة وعدة أبيات ٩٠ بيتا .

وإذا وضعنا بإزاء هذا الاختلاف ماسجلته قيمة ك في القصائد الثلاث ونجدناها على الترتيب (٣٠ر٨) و (٣١ر٥) و (٣٣ر١) . وهي نسب مقاربة إلى أبعد حد .

أما حين نصل بالموازنة إلى القصائد الروسية فنسجد ملاحظات ذات غناء كبير في تحديد موقف هذه القصائد من جهة وفي الإبانة عن طبيعة مقياس يول من جهة أخرى . وهذه هي :

١ - تتفاوت قيمة ذلك تفاوتا واضحا بين قصائد ذات حظ كبير من التجانس الموضوعي . ومن أمثلة ذلك قصيدة «الذكوي السادسة والعشرين» (٢٢ر١) وقصيدة «نحية وعران» (٦٠ر١) وعن كلتا القصيدتين يقول الدكتور رهوف عبيد إنها قيلت في المناسبة نفسها . ومع ذلك بلغ الفرق بينها (٣٧ر٩) أي ما يقارب ثلاثة أمثال المدى في جميع الشوقيات الثابتة . ومن أصعب الصعب مع وجود هذا الدليل الإحصائي نسبة القصيدتين إلى مصدر واحد . وتوجد أمثلة أخرى كثيرة للظاهرة نفسها . منها في العيانت التي درسناها : «ذكريات» (٢٦ر١) و «عتين الذكريات» (٥٧ر٣) و «خواطر» (٧٦ر٦) .

٢ - في قصيدتين إحداهما ثابتة والأخرى روية جاءت على وزن زروي واحد هما : «ذكوي كارناروف» ، وإلى المشتكين . ونلاحظ أن الدكتور عبيد أورد القصيدة الثانية على أنها معارضة للأولى ، وأن شوقي قد عدل فيها عن رأيه في علم الروح والمشتكين به . ومع ذلك سجلت قيمة ذلك في القصيدة الأولى (٢٤) وفي الثانية (٤٦ر٦) بفارق يصل إلى (٢٢ر٦) . وهو فارق لا يمكن التغاضي عنه .

حكمتا بمقتضاه بتعدد مؤلفي القصائد الروحية مما يتيح الفرصة لتداخل الخصائص الأسلوبية في كثير من الأحيان .

وأيها : أن وقوع هذا التداخل في الحواص الأسلوبية عند بعض المؤلفين أمر وارد . ولقد أوضحنا في دراسة سابقة « أن أسلوب الكاتب أو الشاعر لا يمكن تمييزه بالطرق الإحصائية على نحو متكامل إلا باستخدام طاقم متعدد من المقاييس يمكن به قياس عدد كبير من الحواص الأسلوبية » . وذكرنا أيضاً « أن من المتوقع عند الموازنة

على سبيل المثال - أن تتقاطع خطوط توزيع الحواص الأسلوبية على نحو غير منتظم ؛ فقد يتفق الأسلوبان (أ) و (ب) في خاصية يختلفان فيها عن الأسلوب (ج) على حين يثبت استخدام مقياس آخر لخاصية أخرى التشابه بين (أ) و (ج) دون (ب) . من ثم يتم التحديد والتمييز بين الأساليب على أساس اعتماد أكثر مجموعة ممكنة من الحواص يتميز بها أسلوب من أسلوب مع وجود الفرصة لتشابه بين هذا الأسلوب أو ذلك في خاصية أو أكثر^(١) لذلك لا بد من اللجوء إلى مقياس آخر (أو عدة مقاييس أحياناً) عند حدوث التداخل بين الأسلوبين في نتائج المقياس الأول . ويمثل هذه الطريقة يمكن فحص التداخل كما يمكن أيضاً أن تختبر النتائج التي أدت إليها هذه المقاييس مجتمعة . وتحقيق هذه الغاية ينبغي استخدام مقاييس مختلفة لإيجاز عدد من المهارات الأساسية من بينها :

أولاً : المصادر

- ١ - الشوقيات ج ١ . ٢ طبعة المكتبة التجارية الكبرى بدون تاريخ .
- ٢ - الشوقيات المجهولة في جزءين جمعها وحققها مع الدراسة والتعليق الدكتور محمد صبري .
- ٣ - رؤوف عبيد الإنسان روح لاجسد طبعة ثانية ١٩٧١
- ٤ - رموف عبيد (ناشر) عروس فرعون

ثانياً المراجع

- ١ - أحمد الحوفي
- ٢ - وطنية شوقي . دار نهضة مصر بدون تاريخ ط ٣ .
- ٣ - سعد مصفر
- ٤ - الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية . دار البحوث العلمية الكويت . ١٩٨٠ .
- ٥ - قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب : دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات العقاد والرافعي وطه حسين . مجلة كلية

- ١ - فحص القصائد التي تقع فيها قيمة «ك» خارج المدى المعياري .
- ٢ - فحص القصائد المتداخلة من التبعيات الثلاث .
- ٣ - تحديد القصائد المشكوك في نسبتها بناء على نتائج القياس .
- ٤ - فحص عينات كافية من الأشعار الثابتة النسبة إلى الشعراء الآخرين من جيل الشاعر أو طبعته ؛ أولئك الذين قد ترشحهم بعض الفروض لأن يكونوا مصدراً للشعر غير المنسوب وإجراء الموازنات الضرورية التي يمكن على أساسها إقامة حكم موضوعي في القضية .

ولاشك أن مثل هذا العمل جدير بأن يكون موضوعاً لرسائل جامعية جادة .

ولعلنا يمثل هذا تناول الموضوعي للغة النصوص نستطيع أن نستشهد بدراسة النص الأدبي من عشرين عظميين ؛ فأما أولاً فخطر المعالجة النقدية التي يرسل البعض من أصحابها القول بلا حدود وأسوار . غارقاً في التصميم والذاتية . لا يحشم نفسه عناء تحديد مصطلح أو ضبط منج . وأما ثانياً فخطر مجموعة من اللغويين أرادوا أن يتجاوزوا عيوب تلك المعالجة النقدية فوقها دون ما يتطلبه منج الدرس اللغوي من عملية المنج وانضباط الوسائل ، ولم يفهموا من استخدام الإحصاء إلا مجرد المد الحسابي فأضاعوا جهوداً طائلة فيما لا يقع فيه ولا جدوى منه .

- ١ - الآداب - جامعة الملك عبد العزيز . المجلد الأول . ١٤٩ - ١٧٠ .
- ٢ - محمد صبري
- ٣ - التاريخيات واللغويات في شعر شوقي . مهرجان شوقي المجلس الأعلى للفنون والآداب . القاهرة .
- ٤ - Bennett, P.
The Statistical Measurement of a Stylistic Trait in Julius Caesar and As You Like It in Statistics and Stylistics, ed. by Dolziet and Bailey. 1969
- ٥ - Enkvist N. E.
Linguistic Stylistics. Mouton. 1973.
- ٦ - Vařak, P.
«Metodi Ustanovenja Spornoga «vlastivost» in Prague Studies in Mathematical Linguistics, 3. 1972.
- ٧ - Yule, G. U.
«Statistical Study of Literary Vocabulary» Cambridge University Press, 1944.

الهوامش :

- (١٤) انظر ليان مفهوم النمط والاختلاف كتابي «الأسلوب» دراسة لغوية إحصائية . .
الكوييت ، دار البحوث العلمية . ١٩٨٠ ، ص ٢٧ ، ٢٨ .
- (١٥) انظر المربع السابق الفصل الثالث بعنوان «الإحصاء ودراسة الأسلوب» ص ٣٧ - ٤٨ .
- (١٦) انظر :
N. E. Enkvist, «Linguistic Stylistics», Mouton, 1973, p. 129.
- (١٧) و . محمد صبري : التوقيعات المجهولة ١ / ٤٩ .
- (١٨) السابق : ١ / ٣ .
- (١٩) التوقيعات المجهولة : ١ / ٤٦ .
- (٢٠) ثم إشارات إلى طيبة تالفة من الكتاب ولكن لم يتبين لنا الإلحاق إلا على الطيبة الثانية .
- (٢١) ودوف عبيد . الإنسان روح لا جسم ص ٢٦٩ .
- (٢٢) صدر الكتاب من دار الفكر العربي . ١٩٧١ .
- (٢٣) مقدمة عروس فرعون : ٣٦ - ٣٧ .
- (٢٤) السابق : ٣٧ .
- (٢٥) انظر في الباب الرابع من كتاب «عروس فرعون» تقارير كل من الدكتور إبراهيم أنيس ، والدكتور أحمد الحرق ، والأستاذ أحمد الشايب ، والدكتور يدوي طيبة .
والأستاذ علي الجبدي ، والشيخ محمد زكريا البرديسي ، ومن الشعراء : عزيز أباظة وأحمد عبد الحميد فريد والعرضي الزكيول وعبد طاهر الجبلاري وعبد مصطفى الماسي . أما تقرير الدكتور شوقي فثبت فقد كان مثالا جيدا لحسن التخلص سواء من القول بالفتاوى بين الشريعتين أو من الإقرار بالوساطة الروحية .
- (٢٦) كانت مجموعة الشعراء أميل إلى استخدام العبارات المتضمنة وذبح الشيخ البرديسي مذهبهم . أما الإقرار المتخطف فكان من نصيب الدارسين الجامعين في الأمم الغالب .
- (٢٧) عروس فرعون : ٢٠١ - ٢٠٢ .
- (٢٨) السابق : ٢٠٢ .
- (٢٩) أخرج الدكتور صبري لهذه الأجزاء وطروفي إصدارها تاريخيا ضالفا في مقدمته للتوقيعات المجهولة : ١ / ٢٩ - ٣٩ للرجوع إليه في شاء .
- (٣٠) التوقيعات : طيبة الممكنة التجارية ١ / ٥ .
- (٣١) لم يتمكن من الرجوع إلى أعداد هذه الدورية وأظن أن في القدر الذي أوردته الدكتور ودوف عبيد كافية .
- (٣٢) انظر كتابي «الأسلوب» دراسة لغوية إحصائية . . التكويت دار البحوث العلمية ١٩٨٠ ، ص ١١ ، ٩٣ ، ٩٦ . وأيضا مقالاً في بعنوان : «قياس خاصة تنوع المفردات في الأسلوب» مجلة كلية الآداب جامعة لللك عبد العزيز الجبلدي الأول . (ص ١٥٢ - ١٦٨) .
- (٣٣) انظر ص ٣٠ - ٣٣ من كتابي «الأسلوب» .
- (٣٤) سبق أن درست قياس خاصة تنوع المفردات دراسة نظرية وتطبيقية باستخدام نماذج من كتابات بغداد والرافعي وطه حسين في بحث سبقت الإشارة إليه .
- (٣٥) انظر عرضا للقياس يميز أسلوب المؤلف في :
Enkvist, op. cit, pp. 129-135.
- (٣٦) انظر القصيدة
مضار في القلب وفي الإياب
أعلا كل شائك باعرايا
مطلع القصيدة :
أعلا وسيلاً بجلبها وفاديا
وسرحبا وسلا باعرايا
(٣٧) مطلع القصيدة
عرايا كيف أوفيك للما
جمعت على ملاك الأنا
(٣٨) مطلع القصيدة
محلوك أم سلام العيايا
وتاجك أم علال الحر
بنا
(٣٩) مطلع القصيدة :
تأمل في الوجود وكن لييا
ولم في العالين قل عطيا

- (٤٤) مطلع القصيدة :
عش للحللة ترشاحا وترضيا وتنشئ- السكك الكبرى وتحبنا
- (٤٥) مطلع القصيدة :
كثيرت باسم الخالق الميود الخجج ججمع أم طواف الحيد
- (٤٦) مطلع القصيدة :
ابن الزمان بمرجع الإقبال مفرقا بمجه للفسال
- (٤٧) مطلع القصيدة :
يا عاذل السراء كف دون الترق أولم تك الأجناس صنوا من طق
- (٤٨) مطلع القصيدة :
مصر الأينة والحظوب نردحا والصفق عن الصروف شديحا
- (٤٩) مطلع القصيدة :
الروح أطهره للماد مجددي -يا نفس-مهفك-أحبب وسطدي
- (٥٠) مطلع القصيدة :
نفت رموز النيب من أخطابه والفتح قهر من عات قلبه
- (٥١) مطلع القصيدة :
بروحى الخلق عفا وإذكر وطال الوفاء وأطرى السمر
- (٥٢) مطلع القصيدة :
معدأترا بالمذكرات مواليا أحيبا شغوقا للودائع راحيا
- (٥٣) مطلع القصيدة :
بمركب الزمان أبيا عطر ريسج لحياة يحيى البشر
- (٥٤) د. محمد صبرى : الثاينيات والوطيات في شعر شوقى . مهرجان أحمد شوقى
- الجلس الأول للفنون والآداب . القاهرة . ١٩٦٠ . ص ٢٢٢ .
- (٥٥) عدد ٨ نوفمبر ١٨٩٨ .
- (٥٦) الشوقيات المبهولة . ١ / ١٣١ .
- (٥٧) أطلق عام الكف- على قضية الزوجية الشهيرة التي كان لها ضجة كبيرة في الرأي العام سنة ١٩٠٤ . وهي خاصة بنسخ عقد زواج الشيخ على يوسف من ابنة السيد عبد الحافظ السادات لعلم الكفاءة في النسب . (الحرير)
- (٥٨) الشوقيات المبهولة : ٢ / ٣٠
- (٥٩) السابق .
- (٦٠) عدد ١ سبتمبر ١٩٠٣ .
- (٦١) الشوقيات المبهولة : ١ / ٣٠٦ .
- (٦٢) السابق .
- (٦٣) يرجع إلى الدكتور أسعد الحلو فضل الكشف عن التفاصيل الثلاث . وقد استدل على نسبتها إلى شوقى بما أسبغته القراءه من أوصاف على صاحبها مثل قولها :
ولشاعر من أكبر الشعراء بل أكبرهم بلا نزاع ؛ وقولها : هجاءت فرجة أبلغ الشعراء ؛ أو أبلغ البلغاء ؛ . وأنها من بعد لشوقى الدكتور صبرى استدلالا بنسبة الأسلوب . انظر وطنية شوقى . ط ٣ - القاهرة د . ت . ٩ . ٢١٥ - ٢٢٠
وهو ذا القياس الإحصائي الموضوعي يثبت صحة النسبة .
- (٦٤) انظر بحثنا عن دقاس خاصة تنوع المفردات في الأسلوب د ص ١٦٧ .





تأسسها أحمد محمد إبراهيم ١٩٧٨

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

دار نهضة مصر للطباعة والنشر

محمد ومجدى إبراهيم وشركاهم

نقدم لقرائنا مختارات من فنون المسرح

— فن الكاتب المسرحي	ترجمة: ديفيد خشية ١٨٠ ق
— المسرح الحى	ترجمة: د. داود حلمي ٧٥ ق
— إعداد الممثل	ترجمة: د. زكى العشماوى ١٧٥ ق
— الرؤيا الإبداعية	ترجمة أسعد حلم ٧٥ ق
— بين إيسن وتشيكوف	عل مصطلح أمين ٥٠ ق
— مسرحيات الفصل الواحد	ترجمة محمد عوض ٥٠ ق
— «سيد البناتين» لإيسن	ترجمة صلاح عبد الصبور ٣٥ ق

ومن مؤلفات الدكتور محمد مندور

● فى الأدب والنقد	● فى المسرح المصرى المعاصر ٧٥ ق
● الأدب وفنونه	● فى ٥٠ ق
● الأدب ومذاهبه	● فى ١٢٥ ق
● النقد والنقاد المعاصرون	● فى ٧٥ ق
	● فى ١٢٥ ق
	● مسرحيات شرقى (٣ حلقات) ١٥٠ ق
	● مسرح توفيق الحكيم ١٠٠ ق
	● المسرح العالمى ٧٥ ق
	● المسرح النثرى ٥٠ ق

ومن مؤلفات الأستاذ زكريا أبانة

● نفوس من ذهب ونحاس ١٢٥ ق
● خيوط السماء ١٢٥ ق

● اليهودية واليهود	د. على عبد الواحد وآل
● حقائق الإسلام وأباطيل خصومه	للأستاذ عباس محمود العقاد
● ديوان شوقي (جزءان)	شرح وتبويب د. أحمد محمد الخولى
● معنى الخلود فى الخبرات الانسانية	ترجمة ندى أمين
● الإعلام والرأى العام	ترجمة وتقديم د. محمود كامل الخامى
● طريقك إلى الثراء	ترجمة د. كامل عطا

سجل تجارى ١٢٠٤٢٨ / ٩٠٩٨٢٧ / ٩٠٣٣٩٥ / ٩٠٨٨٩٥
سجل مصدريين ٢١٨٥
سجل ضايفى ٢١
تلفون ٩٠٨٨٩٥ / ٩٠٣٣٩٥ / ٩٠٩٨٢٧
١٨ شارع كامل صدق بالقنطرة - القاهرة
تطرافيا دار النهضة
للكون INAHDAUN ٩٧٨١٩

مكتبة النهضة المصرية

حسن محمد وأولاده

٩٠ شارع عدل بالقاهرة - ت : ٩١٠٩٩٤

برقا / تضايرك

اسم المؤلف	اسم الكتاب	مليد جنيه
أحمد عطية الله	القاموس الإسلامى ٥ مجلدات .	٢٥٠٠٠
أحمد عطية الله	ليلة ٢٣ يوليو ، مقدماتها ، أسرارها ، أبعادها .	٣٠٠٠
د / أحمد شلى	موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية ٩ جزء .	٣٨٥٠٠
د / أحمد شلى	موسوعة النظم والحضارة الإسلامية ١٠ كتب .	٢٠٥٠٠
د / أحمد شلى	المكتبة الإسلامية المصورة لكل الأعمار ١٠ كتب .	٤٠٠٠
د / مصلح سيد يوسى	الحسن البصرى من عاقلة الفكر والزمرد فى الإسلام .	٥٠٠٠
محمد خليفة	مع الإيمان فى رحاب القرآن .	٣٥٠٠
إبراهيم عبد الله محمد	الحرية الثالثة الكلاخ التاريخى للضومال العربى .	٢٠٠٠
أحمد أمين	فيلس الحاضر ١٠ كتب .	٢٥٠٠٠
د / أمين عبد المجيد بدوى	قواعد اللغة الفارسية .	٣٥٠٠
د / محمد عبد القادر أحمد	أمهات النبى صلى الله عليه وسلم .	١٥٠٠
د / محمد عبد القادر أحمد	دراسات فى أدب ونصوص العصر الأموى .	٣٥٠٠
د / محمد عبد القادر أحمد	أبر زيد الأنصارى ونوادر اللغة .	٢٥٠٠
د / حسن إبراهيم حسن	تاريخ الإسلام السياسى ٤ جزء .	١٧٠٠٠
د / حسن إبراهيم حسن	زعماء الإسلام .	٢٥٠٠
د / عل إبراهيم حسن	التاريخ الإسلامى العام .	٤٠٠٠
د / عل إبراهيم حسن	استخدام المصادر وطرق البحث .	٢٥٠٠
د / راشد البراوى	العلاقات السياسية الدولية والمشكلات الكبرى .	٤٠٠٠
د / راشد البراوى	قاموس النهضة للمصطلحات الدبلوماسية والسياسية .	٥٠٠٠
عبد الرحمن محفوظ	الشطرنج علما وفنا . إنجليزى - عربى	٣٠٠٠٠
ت . لانيج	موسوعة تاريخ العالم ٨ جزء .	٢٥٠٠٠
د / منير فوزى	العلوم السلوكية والإنسانية فى الطب .	٣٠٠٠
محمد يوسف الديب	ورشة الوسائل التعليمية .	٣٥٠٠
عبد المجيد عبد الرحيم	علم النفس التربوى والتوافق الاجتماعى	٣٠٠٠
د / فوزية دياب	دور الحضارة - انتشارها ، ونجهرها .	٢٥٠٠
أحمد أمين / زكى نجيب محمود	قصة الفلسفة اليونانية .	٢٥٠٠
د / عبد الطيف العبد	تأملات فى الفكر الإسلامى .	٢٠٠٠
د / عبد الطيف العبد	ست وسائل فى التراث العربى الإسلامى .	٢٠٠٠
د / عبد الطيف العبد	دراسات فى فكر ابن تيمية .	٢٠٠٠
د / عصمت مطاوع	الوسائل التعليمية .	٣٥٠٠
د / عبد العزيز القرمى	أسس الصحة النفسية .	٥٠٠٠

ص. ب. ٥٠١
القاهرة
تليفون ٩٢٠٢٩٤
برقياً:
مكتبي/القاهرة

مكتبة المتنبى

للطباعة والنشر والتوزيع

١٤ شارع الجمهورية

- التنبية على الأسباب التي أوجبت الاختلاف بين المسلمين للبطلوسى
- تحقيق: د. أحمد حسين كيل ، د. حمزة عبد الله النشرفى
- دلائل النبوة _____ لابن نعيم
- الأمالى _____ لابن السجرى
- سنن الدار قطنى "مجلدان" للدار قطنى
- أسباب النزول ومهامشه الناسخ والمنسوخ _____ للواحد النيسابورى
- الحلال فى شرح أبيات الجمل _____ للبطلوسى
- تحقيق: د. مصطفى إمام
- كلىلة ودمنة _____ لابن المقفع
- نظرية المصلحة فى الفقه الإسلامى _____ د. حسين مامرسان
- المدخل لدراسة الفقه الإسلامى _____ د. حسين مامرسان
- الفوائد المشوق إلى علوم القرآن _____ لابن القيم
- معرفة علوم الحديث _____ للنيسابورى
- تحفة الأكرين _____ للشوكافى
- الإدكار _____ للنزوى
- الكباشر _____ للذهبي
- الجواب الكافى _____ لابن القيم
- شرح المفصل "مجلدان" _____ لابن يمينش

الصورة الفنية في شعر شوقي الفناي انواعها، مصادرها، سماتها

عبد الفتاح محمد عثمان

يتردد مصطلح الصورة الفنية كثيرا في كتابات الدارسين والنقاد ، بحيث أصبح من الممكن القول بأنه لا يوجد باحث يتصدى لدروس الشعر ولقائه . وتغيز جيده من رديته . والمقارنة بين شاعر وآخر . دون أن تكون الصورة ذروة عمله وسنامه . وجوهر بحثه ولبابه . فهي الأساس الذي يعتمد عليه . في تقييم موهبة الشاعر . وكشف أصالته . وسر أغواره الشعرية . وفكرته على التعامل بحسه المتمدن في قلب الطبيعة . وإرتداد عالم الإنسان بكل معاناته . وطموحاته . وأشواقه . غير أن المثير لدهشة الباحث . هو أن هذا المصطلح مع تردده وشهرته وخطره في مجال النقد الأدبي . مازال من أكثر المصطلحات غموضا . وتوهميا بل تضليلا أيضا ! ويرجع السبب في هذا لغموض مفهوم الصورة من حيث علاقتها بالمركبات الحسية من ناحية . والفكر الذي استدعاها وآثارها من ناحية أخرى . ناهيك عن اختلاف المذاهب الأدبية في موقفها منها . وتفسيرها لها . ونظرتها إلى قيمتها في الصياغة الشعرية .

هذه القضية الحيوية التي تتصل بجوهر الفن الشعري عند شوقي

٢

لتحديد مصطلح «صورة» ينبغي علينا أن نفرق بين نوعين من الوجود :

وجود الشيء حاضرا ماثلا أمام البصر . ووجوده غائبا متمثلا أمام البصيرة ؛ في حالة الوجود الأول يبدو المدرك الحسي على هيئته الواقعية . ويكون مستقلا عن وجودي . فلا يرعبني به سوى أنه يشغل وعيي الحاضر . ومن ثم لا يمكنني التحكم فيه . وتغيير هيئته . كما أن وجوده المادي مشترك بيني وبين غيري من الناس .

ولكن حين يغيب المدرك الحسي عن مجال رؤيتي البصرية . فإنه لا يفتقد وجوده . ولذلك يمكنني إثارته واستدعاؤه . وهذا الاستدعاء

- وهذا الغياب الذي يلد جو الصورة . يجعل تحديد المصطلح أمرا ضروريا . ومدخلا طبيعيا للولوج إلى عالم الصورة الفنية عند شوقي . خاصة أن غبارا كثيرا قد أثر حول هذه القضية في حياته وبعد موته . فغامت الرؤية من تضارب الآراء بين متحمس له . يبلل لبراعته في تشكيل الصورة الفنية . ومتعصب عليه يتهمه بفسالة الصورة وعقم الخيال .

غير أنه في غمرة الحساس . وحسبي الانفعال نسى المتحمس . وللتعصب تحديد مفهوم الصورة . وبيان المذهب الذي يتبنى إليه . ونوع الرؤية التي يرى بها طبيعة الصورة . حتى بات من حق القاريء أن يسأله أي صورة يقصد ؟ وبأي رؤية يرى ؟ وإلى أي اتجاه يتبنى ؟

إن تحديد المصطلح . وبيان الاتجاه . والاحتكام إلى الوثائق النصية هو وحده الذي يساعد على إبراز الحقيقة العلمية المحايدة في

نفسه - ويقابل بين مآظفها وإحساسه - وقد ترتب على هذا نتيجة خطيرة تتمثل في أن قيمة الصورة لا تبدو في قدرتها على عقد الغائل الخارجى بين الأشياء وإيجاد الصلات المنطقية بينها - وإنما قدرتها في الكشف عن العالم النفسى للشاعر - والتربح بين عاطفته والطبيعة . يقول روزفورت في إحدى رسائله : « إن العواطف والصور يجب أن يتزوجا ليولد كلاًهما في الآخر . ويتعاضدا طبيعياً لدى الدهن في نشوة فذة »^(١).

كما أن على الشاعر أن يراعى الأصالة والصدق الفنى في صوره - فلا يستعيرها من خارج ذاته - ولا يعتمد على الصنم الجاهزة التى فقدت تضاربتا بكثرة الاستخدام - يقول «بودلير » : « افقدان الحق والشاعر الحق هو الذى لا يصير إلا على حسب ما يرى وما يشعر - فلهية أن يكون ولياً حقيقياً للطبيعة هو - ويجب أن يحل - حلوه من الموت - أن يستعير عين كاتب آخر أو مشاعره - مهما عظمت مكانته - وإلا كان إنتاجه الذى يقدمه للبنا بالنسبة له ترواح لا حقائق »^(٢).

غير أن تركيز الرومانتيكين على عالم الذات - ومغالاتهم في قدرة الخيال - ولولهم بالصورة الممنوعة - أدى إلى ظهور البرناسيين الذين ينظرون إلى الصورة على أنها لوحات وصفية يسجلها المشاعر للنظر الطبى باعتباره شاعداً على ما يراه - فلا يتخذ من المنظر دعامة فلسفية لآراءه مبتدئاً - ولا يجعل منه رموزاً لحالات نفسية تخص حاله هو - فهو يلبس إلى الصور الجسم (البلاستيكية) - لأنها هى التى تمكس مظاهر الأشياء - ولذلك قارنوا الشعر بالبحث - وقربوا بين الشاعر والمثلل - وكانت سلة الشعر بالبحث أقوى عندهم من صلة الشعر بالرسم أو بغيره من الفنون التشكيلية .

يقى من المذاهب الأدبية - المذهب الرمزي الذى دعا إلى ترأسل الخواس - وإلقاء الخواجز بين الماديات المصورة - والمعنويات المجردة عن طريق عصرى التشخيص والتجسيد - فالرمزيون يرون « أن الانفعالات التى تمكسها الخواس قد تشابه من حيث وقها النفسى - فقد يترق الصوت أترأ شيئاً بذلك الذى يتركه اللوان أو غفله الرائحة - ومن ثم يصح طبيعياً أن تتبادل الموصوسات - فتوصف مصطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى - بل قد يفسى الشاعر خصائص الماديات على المعنويات - أو يتجمل سمات المعنويات على الماديات » .

وبذلك يكون أماناً أكثر من مفهوم للصورة - هو الصورة العقلية عند الكلاسيكيين - والدالية المنجحة عند الرومانتيكين - والوصفية (البلاستيكية) عند البرناسيين - والتجريدية التشخيصية عند الرمزيين .

لأن صورة من هذه الصور كان يستخدمها شوق في شعره ؟ وما أنواع الصور التى استخدمها ؟ وما صمادها ؟ وما سماتها ؟

كل هذه قضايا سيتناولها البحث بالدراسة والتحليل - وسوف يجد القارئ أن شوق قد استخدم كل أنواع الصورة - واستقى مادتها من مصادر مختلفة - وكانت لها سماتها المميزة .

يم بواسطة الذهن ويجهد إرادى واع من قبل - وسجين يمثل فى- الذكرة فإنه يمثل بصورة على هيئة التى شاهدها من قبل .

فالوجود الأول وجود الشيء - والوجود الثانى وجود صورة الشيء - وعلى حين أبود في الوجود الأول مقيداً سلبياً أبود مع الوجود الثانى حراً إيجابياً - فيمكن أن أتبه وأفسه في سلك صور أخرى مشابهة - أو مخالفة لعلقة بينها - كما يمكن فتيت الصور الجزئية - وتشكيلها على نحو جديد فيه من الواقع وفيه من الخيال أيضاً .

غير أن الخيال في استدعائه للصورة قد يمكن مجرد توليداً مراحس من مرثاب - وقد يتجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المراتب السابقة - وهى في ذاتها أصيلة لأعهد لمرثيات الواقعية بها - فهو قوة تقيم بالمقارنة - والتركيب - والتخير - وتحليل الأشياء والتأليف بينها - وتوحيدها - وتشكيلها على نحو جديد - كما أنه يحسد الأفكار التجريدية في صور مادية محسوسة - ويشخص المبادئ في هيئة كانتات عاقله محس - وتتميز - وتتحرك - فهو يمد صياغة الواقع - ويظم الخواجز بين الإنسان والطبيعة - وبين الماديات والمعنويات .

الخيال الفاعل الخلاق هو «الخيال الإنشائي» عند ديكاوت - وه الأول - عند كوليرج - بينا الخيال الوهمى أو السلبى هو «الخيال العام» عند ديكاوت - وه الثانى - عند كوليرج .

والصورة المتولدة عن الخيال الأول هى الصورة الفنية - بينا الصورة المتولدة عن الخيال الثانى هى الصورة الخلقية أو الوهمية - والأولى هى التى نتما في هذه الدراسة .

وقد لقت الصورة بهذا المظهر - من حيث هى وليدة الخيال - نفورا من الكلاسيكيين - فالمعرفة عن طريق الصور هى أدنى درجات المعرفة - وعالم الخيال هو عالم المعرفة الزائفة الناقصة - بينا عالم العقل هو عالم الحقائق الواضحة المتميزة - ومن ثم نجلى في شعرهم القصد في الصور - وخضوعها للأعراف والتقاليد - والأشور المستقرة الثابتة - ولشبكة العقل الذى يصطبها ويحدد مسارها .

ويبدو هذا في قول «بولو » : «لاشى أجمل من الحقيقة - وهى وحدها أهل لأن تحب - ويجب أن تسيطر كل شىء - حتى في الخرافات - حيث لا يقصد بما في الخيال من براعة الإجلال الحقيقية أمام العيون - فيجب أن تمر كل الصور والعبارات في مصفاة العقل حتى لا تصبأ الجمهور - ولا تخس ما تستقر لديه »^(٣) .

وقد أحدث الإيمان بقدرة العقل - وأعمال قيمة الخيال رد فعل عند الرومانتيكين - فأصبحت لغة الخيال والصور عندهم تفصل في الشعر لغة العقل - وأضحى الشاعر صانع الصور لاكتشف الحقائق - ومن ثم ركزوا على توضيح مفهوم الصورة من حيث وحدتها المصنوية - وعلاقتها بالإنسان في الكشف عن خجلاته الشعرية - وسفاته النفسية - وروصد عالمه الداخلى - والربط بينه وبين الطبيعة - فهو يراها من خلال مشاعره - ويضئ عليها صبغة

ليس في هذا القول تعجل لتلفظ الحرة قبل نضوجها ، أو التأجيل
نتيجة لم تحسم بعد ، وإنما هو حقيقة علمية وصل إليها البحث من
خلال فقه التصور واستنتاجها ، وتأملها في مصادرها .

٣

كان شوق يؤمن بدور الخيال وأهميته . ويراه أحد العناصر
الأساسية التي يشكل منها جوهر الشعر . وقد وضع ذلك بنفسه حين
عرض لتحديد مفهوم الشعر فقال : « الشعر فكر وأسلوب . وخيال
لهوب ، وروح موهوب » (١)

والخيال الهوب هو المتحرك المتج الذي يتميز بالإيجابية والقدرة
على تغيير الواقع ، ونسج خيوطه من جديد . بحيث لا يكتفى باستعادة
الذكريات الحسية ، وإنما يُعيد صياغتها وتركيبها على نحو يتجاوز
الواقع المادى . والنسق المنطق . فيعظم الحوار بين الماديات
والعنويات . ويقرّب بين الإنسان والطبيعة فيمتزج بها . ويقم
علاقات بين وبينها تسمح له بتشخيصها . والحوار معها . « وسماع
نفسها .

وقد طبق شوق هذه النظرة في شعره . بحيث نجد تنوعاً واعياً
في مجال استخدام الصورة الفنية ، ويمكننا من خلال التصور
- التي سوف نتكئ عليها كثيراً - تصنيف صورته على النحو التالي :

الصورة التشخيصية :

وهي التي يستعملها الشعراء في تشخيص مظاهر الطبيعة
الصامتة . والمتحركة . بحيث تضمح الطبيعة شخصاً عاقلة
تفعل . وتتجاوب . وتستشعر وجود الإنسان . وتسمع نبض
عواطفه . وتطلع عليها الشاعر من ذاته . فتمتزج الذات بالموضوع
لتبتدأ في رحاب الفن .

ولقد بلغ شوق في استخدام هذه الصورة حدّاً رائعاً من الإقناع
والإبداع . وخاصة في تصوير الطبيعة التي تبدو في شعره حية متحركة
ناضجة . تتحرك . وتسمع . وترى . وتكلم . فهي شخص عاقلة
جميلة مرحة تملأ بالحياة والحياة .

لنقرأ هذا النص الذي يصف فيه مشاهد الطبيعة وهو في طريقه
إلى الأستانة قادماً من أوروبا :

كشف الخطاه عن (الطبول) وأثرت
منه الطمطمعة غير ذات ميسر
فُسْهَنُها (بلفظ) فوق سريها
في نفسـة (و) واسع نُسْكه
أو (باين داود) ووسع نُسْكه
ومعالم للمز فيه كبير
فخرج السرنج عواطف في بسابه
والظفر فيه نواكس السمنطار

قامت على ضلعي الجنان كائنها
رضوان يـزجى السلسلـة للأبرار
كم في الخائل وهي بطن إسانا
من ذات عـلـطـالـو وذات سوار
وخـيـر عـنـا السـلـاب . ونفسـة
في السـنـا عـات عـجـر فـسـل إزار
وفـحـولـي سـن غـلا السـنـبا سـي
وفـسـرـفـي في فـصـعـها المـعـوار
ووعـيـد بـالـنـجـد تشكو وحشة
وكـثـيرة الأـسـراب بـالأـغـوار
ولـقـد عـر عـلى السـلـمـر نـحـالـه
والـثـبـت مـرآة زهت بـإـطـار
حـلـو السـنـسـل مـوجـة وعـزـير
كـائـمـل مـسـرّت عـلى أـوـلـار
مـثـت سـواهد مـائـه وسـالـفـت
فـيـا الحـواصـر مـن عـنـى وچـار
يـنـاب في مـحـلـيـه مـنـبـلـي
مـنـوجـيـه مـن نـسـفـي ونـهـار (٢)

إن الصورة هنا تخفل بالشخصيات ، فقد تحولت الطبيعة في
وجدان الشاعر إلى أناس ، فهي بلقيس . وابن داود . ورضوان .
والخائل صارت في خياله إماء تتحل بالأساور والخلائيل . تستر
نفسها . أو تعرى جسدها البش . تضحك فتملأ الدنيا سرورا . أو
تبكي فتغرق الدنيا دموعا . تعيش وحيدة متزلة . أو جميعا مع
أزائها .

والغدير في هذه الطبيعة الجميلة رقيق عذب كأنامل الإنسان
الرفيقة التي تداعب الأوتار . وهو إنسان له سواعد يمد الأرض
بالجواهر والحصى .

لقد زالت الحوار بين عالم الإنسان . وعالم الطبيعة . وتحول
الصامت الهامد إلى حي عاقل متحرك .

وإذا كانت هذه الصورة تمثل رؤية شوق للطبيعة دون أن تكون
هناك صلة وجدانية تربطه بها . فإن هناك من الصور ما يوضح هذه
الصلة الوجدانية التي يبدو فيها الشاعر عاشقاً للطبيعة . يفتح صدره
لها . ويحتضنها . ويتجاها . بل يقبلها أيضاً .

لنقرأ هذه الصورة الوجدانية التي يجعل فيها شوق من الطبيعة
شخصاً يحبه . ويمتزج به . ويبادلته المحوى وهي عن مدينة زحلة
« بلبنان » . يقول فيها :

بـاجـارة الوادى . طـرـنـت وعـصـادى
مـسـالـمـبـة الأحلام مـن ذكـراك
مـكـت في الذكـرى هـواك وفي الذكـرى
والذكـريات ضـدى السـنـين الحـامـى

يقول شوقي في أبيات تفيض بالشجن
يساهب بولون. ولي يتم حبيبك ولي عهد
زمن تلهي للسهو ولنا بطلان. هل يعود؟
حُلتُم أربعة رجوعه ورجوع أحملي بمعيد
وقبر الزمان أضافها هل للبهيم من عهد؟
يساهب بولون. ولي زهد مع الذكرى يزيد
عفتت لربك الفلح. ولؤلؤ القلب التمدد
هلا ذكرت زمان كما والزمان كما نريد
نطوي إليك دمي الحيا ل والدمى عنا نلوه
لنقول عندنا مائت ل. وليس غيرك من عهد
نسطي هو؟ وصباة وحبيبها زكر وفود
نشرى. ونشرح في لها لك. والرياح به فجود
والطير ألقمتها الكرى والناس نابت والوجود^(١)

إن رؤية الطبيعة في هذا المكان خلقت تكتيفا شعورياً يواش
خيال الشاعر فارتد من الحاضر إلى الماضي. واعتصر وجدانه في
وصف اللحظة الآتية التي تقطر شجنا وأسى، حيث تتجدد المفارقة
بين الماضي والحاضر، وتبدو سطوة الزمن، وتداول الأحلام،
وطيور الذكريات المزهدة، ودعى المكان بأيام مفت ولان تعود !
والجانب الوجداني في الصورة التشخيصية يبدو واضحاً في تلك
العلاقات الوجدانية التي يقدحها مع الطير رمز الفرية والحب
الصانع، والشجن الرقيق. وقد برع شوقي في استغلال هذه الصورة
لبث لواعجه، والتعبير عن أساء العميق في الفرية الروحية أو
الوجدانية.

يقول غاملاً : والحلم :

أبسطك وجدي يساهم. وأدوع
وليك دور الطير لئلا نلوع
وانت نمين الصائحين على الهوى
نشرن فنطهي. أو نحن فنلوع
أرك بمانسا ومصر حملي
كلانا هرباً لنلوع الفلح. مروج
ما النسان. دلق في الشرب آمن
وساء على قسرب النسان مسرف
ومن عجب الأشياء أبكي وأشكني
وانت نسى في النصور ونلوع
لحملك نطوي الوجد. أو نكم الهوى
فقد نلوك العبدان والقلب بنوع

ولعل من أصدق شره وأشجاء في هذا المجال حوار مع نائع
الطلع في مقدمة قصيدته التي نظمها في منفا بأبانيا، ونحن فيها
لؤلؤ :

يسانح (الطليح) أنشبه عرويسا
ننحي لوليك أم نسى لولينا^(٢)

ولقد سررت على الرصاص بسرو

خناء كنت جبالها الملاك
فجئت إلى وجوهها وصورتها
ووزنت في أنفها ورسا
فذهبت في الأيام أذكر زلفاً

بين الجدول والسمسميون حوك
أذكرت غزلة الصباة والهوى
لا غنطرت بفسلان غطاً؟

لم أذكر صليب العناني على الهوى
حتى ترفق ساعدي فسطوك
ونأوت أطلال بابل في يدي

واحسرت من غسرتها مملك
ودخلت في ليلين : فزجك والدمى
وقت كساحيل النور لالك

روجعت في كساحيل الجوانح نلوع
من طيب ليلك. ومن نلال لك
ونمطت لعل الكلام وحاطت
غيتي في لغة الهوى عبيدك

ومحزرت كل لبنة من صاطري
ونبت كل نصابر ولصاكي
لأمس من عصر الزمان ولافت

جنح الزمان فكان يوم رساك^(٣)

إن شوقي في هذه الصورة تجاوز ماوصل إليه الرومانتيكيون في

حبيب الطبيعة وتملقهم بها، فالرومانتيكي يرى الطبيعة من خلال

مشاعره. ويضيق عليها صيغة نفسه. ويقابل بين مناظرها

وإحساساته. فالطبيعة تحيا بنا كما يقول «ورد زووت» في إحدى

قصائده : «في حياتنا وحدها تحيا الطبيعة : لحياتنا لياب عرسها .

وحياتنا كلها... ولما ننظر ونأمل ليس لدينا ما هو أبهى شأنًا مما نتيجته

هذه الطبيعة الباردة لذوى القلوب الميتة والنفوس المضطربة من

الدهماء. وأها ! ولكن في الروح نفسها يجب أن يتبقى ضوء

وعظمة. وسحاب لطيف متألف بلف الأرض جميعاً. ومن مهد الروح الخالص

نفسها يجب أن ينبعث صوت عذب ظاهر. ومن مهد الروح الخالص

تبت الحياة وغناصرها في كل ما هو جميل»^(٤). فنشوق لم يكتف

بنقل الطبيعة. والاستعداد منها. بل عشقها هذا المتق العارم

الذي تمثل في الصورة السابقة.

وإذا كان شاعراً قد أحب الطبيعة لذاتها في هذه الصورة. فإنه

قد أحبها لارتباطها بذكريات عزيزة تثيرها في وجدانه، فهو يبيكي

شبابه. ويذكر أحلامه. ويصف وجيب قلبه. وخلق مشاعره.

والخلال يمزج ويبيكي على الزعم مصطفى كامل بلعم قان :

لفوك في علم البلاد منكنا جزع الحلال على فنى القيان
ماحمر من عجل ولان رية لكننا يبيكي بلعم قان^(١١)
والآثار تحس وتشر كقولہ :

فمن تلك الصور في الم غرق مُنيكا بعضها من الدهر بعضا
كطاري أمطين في للاء بعضا ساجات به وأبلين بها^(١٢)
الصورة التجميعية :

وهي الصورة التي يتمكن الشاعر بواسطتها من التعبير عن
المعنويات في قالب مادي محسوس بحيث تكون قريبة الفهم
للقارئ ، فالشيء المحسوس يطبعه أقرب إلى الفهم من المقول .
فالفكرة المجردة تجسد في هيئة مادية محسوسة تبصر أو تسمع أو تذوق
أو تشم . فهي تخضع لمعطيات الحواس التي تشكلها التشكيل
المناسب .

وقد عمد شوقي إلى استخدام الصورة التجميعية في تقريب
المعاني إلى ذهن قارئه بإلباسها لباسا حسي واقعا يوضحها ويقرنها .
ويصل فهمها في متناول الخاصة والعامة ، لأنه كان يؤمن بالآيات
السائرة التي تذاق ويشتر أمرها بين الناس . ويعتبر هذا من بلاغة
البيان حيث يقول : «أساطين البيان أربعة : شاعر سار يته . ومصو
نطق زيته . وموسيقى يكي وتره . ومثال ضحك حجره»^(١٣) وهذا
هو سر اهتمامه بشعر الحكمة والأمثال . وتجسيد الفكرة المعنوية في
قالب حسي مادي .

فالحياة تتمثل له في تناقضها بعرض أقم على جوانبه مأم
والحرية تحتاج إلى سلاوى تداوى جرحها . وهذه السلاوى كاليلسم .
ولابد من بسمة تملو وجه الحرية . وهذه البسمة حزينة كانت تملو قم
الكلبي . ووجه الأيم . يقول شوقي :

إذا انطمرت إلى الحبال وجدتها عسر سألهم على جواب ما تم
لا يمد للحرية الحمار من سلاوى نرقد جرحها كاليلسم
ونلسم يملو أنيرتها كما يملو قم الكلبي ونظر الأيم^(١٤)
وفن الشعر . وهو معنى مقول جسد شوقي في صور كثيرة . فهو
زهر . وملك له ظلال على ربوة الخط . وكروسي . وسوجان . وآثره
المنزى في تحقيق التمة والقائدة أبلغ من عزف النحاس . يقول
شوقي :

أين نود الربيع من زهر الفقد ر إذا ما سوى على أفاته ؟
سزمد الحسن والبشاشة مها تلمتسمه نجده في إساته
حسن . وآثره كمل شيء . وبجبال الفريضة بعد آثره
ملك ظله على ربوة الخط . يد وكروسيه على حلجانه
أمر الله بالحقيقة والحكم مة فالحقنا على صولجانه^(١٥)
وشعره غناء في القرح وعزاء الزح :

كان شعرى الفناء في فرح الشر في وكان العزاء في أحزانه
وهو رحيق يذاق :

مالرحيق الذي تلوقون من كرمي وإن عشت طافا بدنانه

ماذا نلعم عطينا غير أن يدا
لفت جنبناك جمالت في حواشينا ؟

رمى بسنا البين أيكأ غير سلعينا
أنا المغرب . وظلا عبر نافينا .
كنل رمته الشرى ديش الهراق لنا
سفا رسل علبك البين سكتينا
إذا دما العروق لم نبرج بمصنع
من الجناحين هي لأيطميننا

فلان يك الجنى يابن السطح لرقنا
إن المصالب يجمعن الصابينا^(١٦)

إن الصلة بين الشاعر والطبيعة تبدو من خلال هذه الصور
عميقة . لا تقتصر على مجرد إدراك الحائلي الحارجي . والملاقات
المنطقية بين الأشياء . وإنما يتوغل بحسه للمتمد داخل عمارها ويلمس
قلبا . ويعاملها بألفة . ويعيش مع كائناتها في توحده وجداني يتشا
هومة . ويشكو لها لو اعجه

وقد يتفنن شوقي في رسم الصورة الشخصية فتبدو طريقة جديدة
حافلة بالهجة . أو حزينة قائمة تلطم الحدود وتشق الجيوب !

ومن النوع الأول قوله يصف حديثه . أو تعبير أدق يصف
شعوره حديثه المقدم زائر جديدة هو أحد الكتاب الإنجليزي :

روضى أزيئت وأهمت حلاها حين قالوا ركابكم في الطريق
مثل عذراء من عجايز روما بضرورها بنزوة البطريق
صلحت الماء . والأفاسي عليها قابضه بالصلصليق
زرتها والربيع فصل . طفت عو ركبيكا خلوف المنوق
فأولا في حيون نرجسها الفس صيانا ولوق عذ الشقيق^(١٧)

ومن النوع الثاني قوله يصف شعور النبات غيب موت حنان غالب
عالم النبات :

سجعت لصرع غصالب في الأوهى ملكة النبات
أنت بسبجان علبك به من الحداد منكبسات
قامت على (سالي) لنبس بسنه وأقصمت الجهات
في مائة نلق الطبيب مة فسبه بين النباغات
ونسرى (بحوم الأرض) من جسر موائد كسلفسات

ولم يقتصر استخدام شوقي للصورة التشخيصية على الطبيعة
الصامتة والمتحركة . وإنما تجاوزه إلى التعبير عن بعض الأشياء التي
يريد إضفاء الطابع الإنساني عليها كالقلب والدمع . والخلال .
والآثار والقلب راحب في الصلوع :

راحب في الصلوع للسن فلان كفا لرون شامهن بنفس
والدمع يقبل التراب ويحيي الوطن :

سيفن مفلبات التراب عى وأفين التحية والمطابا

وإذاً ماسمت أو سحمت ظاف كالشمس عليها والمواء
وإذا الفن على الملك متى ظهر الحسن عليه والراء^(١١)

إن الفن قد يجسد هنا في صور حسية مادية ، بصرية وسمعية .
ومذوقة ومشمومة . حيث تجذب البليل والرائية والشاطيء والظل
والرياحين والثير الصافي ، والطيب وإشراق البهاء . والشمس
والمواء . عالم من الصور الحسية المتوخة أبديتها ريشة شوق .

الصورة التجريدية :

وهي الصورة التي يستعملها الشاعر حين يريد تشبيه المحسوس
بالمقول ، أو المقول بالمقول ، فالشيء المادي المحسوس قد يقارن
بفكرة ذهنية مجردة . كما أن الفكرة الذهنية المجردة قد تقارن بفكرة
أخرى أكثر منها وضوحا . وهذه الصورة تحتاج إلى إعجال الفكر .
وكذا الذهن . وإثارة انتباه المتلقي . حيث يمشد طاقته الذهنية
لإدراك مدلول الصورة .

وقد استخدم شوقي هذه الصورة : فشيء المحسوس بالمقول
كشبيه شروق الشمس بالأمل الحبيب . وغروبها بالأجل البغيض .
والشروق والغروب مشهدين حسيان يدركان بالبصر بينما الأمل
والأجل معنيان يدركان بالبعيرة .

يقول في وصف الشروق والغروب :

فغروبها الأمل الحبيب لن رأي وغروبها الأجل البغيض لن يرى
وتشبه قصر أنس الوجود بالسطر في كتاب مجد مصر . فالشبه
حتى والمشب به مقول يحتاج إلى تأمل وفطنة :

بالصبر نظرت وهي تظني فسكنت الدمع وانقضى
أنت سطر وجد مصر كتاب كيف سام إلى كتابك لها^(١٢)

ومثال تشبيه المقول بالمقول قوله :

بمثلت للعلم الكريم كأنه حليقة وحيد وأنت صحابي
وقوله .

ينشئ وعنى في غداً كلفة من العيش أو لذة كغداً
ويدخل في إطار الصورة التبريدية . ووصف الإنسان بصفات
تجريدية لا تتحقق في منطق الواقع . بل تدخل في إطار التجريد
كمقارنته بالجماء مثل قول شوقي في رثاء نزار باشا . وكان قد عاد
مينا من أوروبا .

بانت على الفلك في التايوت جوهرة تكاد بالليل في ظل الليل تزد
يطهر الليل أمصاف الخلق بها وما يذب إلى البحرين أو يرد
إن الجواهر أسفاها وأكرها ما يطفئ لهذا لا ما يطفئ الزيد
حتى إذا بلغ الفلك الذي المحدث كأنها في الأكس الضارم الفرد
تلك البقية من سيف الحمى كبر على السرير ومن دمع الحمى قص
قد صمها فركا نض يظاف به مقدم كراه الحق مفرد^(١٣)

وقد حفلت مسرحيات شوقي الشعرية بهذه الصورة التبريدية

وهي الحلم لذة مسجع أين لفعل الحلم في تحته
وسرى الهواة باللمضى من يد في صفاته ولياته^(١٤)
والقصيدة يد يفساء :

بالأمس قد حلتني بقصيدة غراء لتحفظ كاليد البيضاء

وفضل الأديب ، وهو معنى يعقل . جسده شوق في صورة
النار . والبيان في صورة الشمس ، والعبرات في صورة النهر الذي
يجري . يقول في رثاء المغلولي .

واصد سماء الذكر من أسبابها وظهر بغضل كالباز مفاع
حسر البيان قدومه وجدده كالشمس جدة رقة وشعاع
وسرسل العرات تجرى رقة للعالم الهامي من الأوجاع^(١٥)

والرسائل البليغة حواش من الزهور والنباتات حول منابع لئام
وهي غداة لايشق به الصغير ولا الكبير . وهي سهول من القصص
يقف الأديب عندها ولايتجاوزها إلى الرقى والغضب ويقول في
رثاء يعقوب صروف :

رسائل من عطر الكلام كأنها حواش عيون في الطروس غداً
في الغنى لايشق به ابن نعمة غداة ولايشق به ابن عذاب
سهول من القصص ولقت بها الفرى على مائدتها من ردى وهباب^(١٦)

والمعالي والجد يتجسدان في صورة حسية . حتى إنها يوسدان في
التراب . يقول في رثاء لزوت باشا :

أنجل حلت على النض المائل ووسدت التراب للكرسات
وحملت المدايح ركن سلم تشيحه الفلوس والكماء
وحمل الجهد حفرته وأسى يظف به التوالع واليكاء^(١٧)

وهناك عشرات الأمثلة يجسد فيها شاعرنا فكرة الموت . والجسد .
والأخلاق . والرحمة . والفن . نكتفي منها بمثال واحد هو قصيدته
في رثاء الفنان سيد درويش . حيث يتجلى التجسيد في صور بصرية
وسمعية وحركية تروق وتعجب :

يقول شوقي :

يُسبِّل إسكندري أبكته يس في الأرض ولكن في السماء
هيض الشاطيء من رابية ذات ظل دريسا حين وماء
يحمل الفن عيرا صافيا غداً الشج إلى جبل طما
يلا الأسفار تعريد إذا صرف الطير إلى الأيك البقاء

لا ترق صمما على الفن من يحمد الفن الرعاة الأصماء
هو طر الله في رموسه يسعت لئام إليه والعماء
روح الله على الدنيا به فهي مثل الدار . والفن الفناء
لكنسى منه ومن آثاره نفعه الطيب وإشراق المياه
وإذا ما حرم راسه فشت المسوة فيها والجفاء

ملك النبات . لكل أروع داره
متفردة بألوانه من أحمر
لبت لحنه الخليل وفيها
الورد في سر العصور مفتع
عاشي المراكب في الرياض يميز
مر النسج بصفتيه مهيلا
والساحل لطيفة ونقية
متألق . حبل العصور كأنه
والجنسار دم على أروقته
وكان مخزون البنفسج تأكل
وعلى الخواطر رقة وكتابة
والنخل مخموق الطوق مضطرب
وفرى الفضاء كماله من مرمر
أقيم فيه كالثمام : بجنة . وأعوى حلفت بجنح
والشمس أبهى من عروس برقت
يوم الزفاف بسجد وصاح^(١١)

إننا من خلال قراءة هذا النص نشعر أننا نعيش في مهرجان
الطبيعة . حيث تلقى الأرض الربيع بالأعراس والأزهار ، فالخنازل
تتحل بوشيا ، والورد تتفتح ، والشمس يقبل خدود الورد .
والإنسان كنية الإنسان السمع ، والبنفسج حزين كآكل بلقي
القضاء ، والتخيل ممشوق كنبات فروع .

ثم هذه الصورة الرائعة الجديدة في الشعر العربي للقضاء الذي
يشبه حائط المرمر ، والفم الذي يشبه الثمام البدين والخلق . إنها
إعجاز فني !

الصورة الوصفية (البلاستيكية) :

وهذه الصورة يراد بها مطلق التجسيم والتكبير بصرف النظر عن
ارتباطها بالوجدان ، أو رمزها لحالات نفسية خاصة . ومجال عمل
هذه الصورة في المحسوسات حين يلحق الأكل بالأكثر والأخفق
بالأظھر ، وما هو أخف في الصفة بما هو أشھر فيها . وتعتمد هذه
الصورة على إدراك الخاطئ الحارجي بين الأشياء ، ومثال هذا النوع
وصف منظر طلوع البحر من سفينة

والبحر منك على العالم يحل
مستند على التور محسوب به
بأداة الخواص أصرح ظاهرا
متلهيا في الماء أيدي نصفه
واق بك الألف السماء فاسفرت
زنته . يزهو الكون منك بمظفر
الله والأفلاك حولك لفصة
ووصف سفينة في عرش البحر

وجبالا مواجعا في جبال
ودوسا كما تأنصت لخي
لج عتلا لجع عند أعوى
كعشاب ماجت بها الببداء
وسلطن طويلا لفرح وجعنا
يسعون أنسباهن الحباء

التي تقوم على خلق مدركات بصرية وهمية متحركة من مواضع
العرف والمادة ، وتطعيم الخواجز بين الماديات والمعنويات ، حتى إن
أحد الباحثين المعاصرين أدخل بعض هذه الصور في إطار المنهج
الرمزي .

ولنفرض هذا المشهد الذي تأمله الباحث كما تأملناه ، وهو نشيد
الموت الذي يتغنى به «إيأس» شادي الملكة في الفصل الرابع من
المسرحية بعد مصرع «أنطونيوس» يهد فيه لمصر كليونبارتا:

بسموت نسل بمصرع واحصل بمصرع الحياة
سريا لنفعل المصراع إلى شطوط النجاة
شراطك السلفى في لجة السلفى
كناظم في السلفى بمصرع ولا يصري
في قتل ليل ساج السلفى لا يصري
مفعل السلفى السلفى
في بقطعة يظهر في أم أرى حلا
فلك من الجهرى بمصرع السلفى
على السلفى لاج السلفى
لنفس به ملاح السلفى السلفى^(١٢)

«واللولة الأولى يبدو ما في هذه الأبيات من موسيقى متوجبة
شغافة ، وصور ظلية يلجأ فيها الشاعر إلى تشخيص المعنويات ،
وخلق مدركات بصرية وهمية تذكرنا بمحاولة الشاعر الفرنسي
«رامبو» خلق تيارات صورية متحركة من مواضع المنطق
والمادة ، فلوالت في نظرشوق أو كليوباترا يصير أدق زورق ، ولكنه
زورق غريب ينث من كل تصور طبيعي أو عرق ، فهو من الجوهر
وشراعه من الفضة ، ولجته من التبر ، ثم هو زورق تجريدي لا يمكن
تحقيقه إلا فيا يشبه الرؤيا ، فهو كناظم يحرق ولا يحرق عتقا قلب
الظلاء كاشتهاب الحلاطف ، إلى حيث تنتظر كليوباترا التي تركزت
أشواقها على الموت تتقي به عار الحياة تحت وطأة الرومان . ويهذه
الصورة التجسيدية التجريدية معا بضمنا الشاعر في منطقة بين
المحسوس والمعنوى ، أو قل بين الحلم واليقظة . بحيث يصعب التيقن
على مادة الصورة ، وإن لم يستعنا إلا الاستجابة لما فيها من جو نغمي
أسر^(١٣) .

ومن المشاهد الوصفية الرائعة التي اجتمعت فيها الصور
التجسيدية ، والتجسيدية ، والتجريدية . وتماثلت فيها المحسوسات
والمعقولات . والمصالح والهم والواقع ، وانحطت عبق التاريخ بأريج
الحاضر . ذلك المشهد الذي يصور فيه شروق الطبيعة في قصيدته
«الريح ووداد النيل» .

إن الخيال في هذه القصيدة ممتنع ، والصور حية متحركة ،
والمشاهد متتابعة ، وكل صورة في ذاتها خلاصة فائقة . ولكنها تنفذ
وحدة الجمل النفسي كما ستوضح فيما بعد .

لنفرض بعض أبيات القصيدة أولا كدليل على الطاقة التصويرية
لدى شوقي ، وسنرى أن كل بيت يشتم صورة رائعة :

وتقدم لنا الحدث بطريقة مؤثرة تثير الأذى والشجن .

والصورة الثانية تصف مهرجان النيل ، والاحتفال بإلقاء فتاة جميلة في خضمه ، وهي التي يطلق عليها عروس النيل ، وسط مظاهر الحفاوة والتكريم .

لنقرأ هذه الصورة ، ونرى إلى أي حد تعاون الحدث الدرامي مع الموسيقى الصوتية ، والتشكيل البائي في خلق مشهد مغم بالحياة ، يمسد المشاعر المتضاربة ، والأحاسيس العارمة ، وطبيعة الموقف الحافل بالرهبة ، والخطر ، والفرح ، والتضحية ، والقداسة ، والصراع .

يقول شوقي :

وجبهة بين الطفرلة والنسبا علهاء تشربيا القلوب وحل
كان الزلفاء إليك غاية حطها والحظ إن بلغ النهاية موق
لايت أضرنا . ولالت مأثما كالتبصيح بهم بالقاعة وروى
في كل عام دوة تلقى بلا نحن إليك . وحرة لأصديق
حول لسائل فيه كل نجمة سبت إليك متى يحول فطعن
زفت إلى مسلك الملوكة يمتحا حين ويخلص : هري ونفول
ولربما حسنت عليك مكانا تروى نجيب بالعرس ولحد
بحفرة في الفلك يحدو لكها بالسافطين مزغرد وصفق
في مهرجان هزت الدنيا به أسطعها . وأصل له للشرب
فروعون تحت لوائه ويتناهى يجرى بين على السفن الزور
حتى إذا بلغت مرواحيا للدى وجرى لعابيه الفضاء الأسف
وكسا سماء للمهرجانات جلالة سبت المنة وهو صلت يرب
وتلمعت في الم كل سفينة وأتال بأفرادى الجموع وحلوا
ألفت إليك بنسها ونفيسها وأتكت شطيف حوامها شبق
خلعت عليك سجادها وحانها أنزع من هليل شيء ينقل
وإذا تاهى الحب واطق اللدى فالروح في باب الصحة ألق^(١١)

إن اختيار الوزن الذى يتيح امتداد حركة الصراع ونموها ، وقافية القاف بما ترمز إليه من رصانة ، وجزالة ، وتدق ، وجهارة . واندفاع ، قد ساعد على تصوير المشهد المغم بشق المشاعر والأحاسيس ، والذى تضارب فيه العواطف . وتشدد حركة الصراع الدرامي وتسبب لتشتت الطبيعة والإنسان . فكل جزئيات المشهد تتحرك وتلتهم ، وقد لعبت الأفعال هنا دورا خطيرا حل محل الصور التقليدية . ودفع بالحركة نحو مسارها الطبيعي ، فالأفعال نجمة ، يذبح ، يجرى - جرى ، اتال ، حلقوا . ألفت - أتك ، خلعت . كلها تنوح بالحركة والاندفاع ، والاهلة ، وسرعة إيقاع الأحداث .

كما أن استغلال التجانس الصوتي بين الكلمات ، ساعد على إحكام الصورة ، وتألقها ، وجلالها فالعروس نجمة تضحي بالنفس والنفس ، وهي مشتتة تلبس شيا وتلح على النيل الحياة والحياة

لقد لعب التجانس دورا مهما في تشكيل الصورة ، لأنه صدر عن

تأزلات و سيرها صاعدات كسافراتى يزيهن الحدا^(١٢)
ووصف طائرة .

أعقاب في عنان الجو لاج أم سحب فر من هرج الرياح
أم بساط الريح ردهه التوى بعدما طوف في الدهر وساح
أو كسان الريح ألق صوته فرمى في السماوات الفصاح^(١٣)

إن هذه الصور تخلو من الانفعال الوجداني ، وتفظد المشاعر الحارة التي تربط بين الشاعر وموضوعاته . ولكنها نجحت في وظيفتها التجسيمية ، وتحويل الصورة أمام القارئ ، وتحتك من إيجاد صلات بين الأشياء قد تبدو بعيدة . فهي تدل على الذكاء والظفنة أكثر مما تفصح عن المشاعر .

الصورة الدرامية :

وهي الصورة التي تخفل بالحركة ، والتوتر ، والمخ . فتتدافع الأحداث ، وتتمو المواقف ، وتتابع المشاهد في وحدة نامية متآزرة . ويتركز الاهتمام في هذه الصورة على الفعل والحركة . والصراع الذى يقضى على المشهد حيوية وتدق . وتستخدم العناصر اللغوية من مفردات وتراكيب ، في تضخيم الصورة الدرامية وإبرازها ، بحيث تتشكل في النهاية من الحدث . واللغة . والإيقاع الموسيقي .

وقد بلغ شوقي في استخدام هذا النوع من الصورة حدا راعيا من القدرة والإيمان . بحيث يشعر القارئ أن المشهد يتحرك أمامه بكل جزئياته وعناصره . فالحدث ينمو . والألفاظ تتدافع ، والإيقاع الموسيقي يتناغم . فالصورة بكل معطياتها الحسية والمعنوية تنفجر بالحركة والحياة . وهناك عشرات الأمثلة على الصورة الدرامية في شعر شوقي . ولكنها سنكتفي بصورتين إحداهما من قصيدة «كبار الحوادث في وادى النيل» . والثانية من قصيدة «النيل» .

والصورة الأولى تمثل ابنة فروعون التى أسرت عند احتلال قبيل لخصر سنة ٥٢٥ ق . م . وقيدت بالسلاسل على مرأى من أبيها . ونصف الصراع المختدم في نفسها : ونفس فروعون :

بنت فروعون في السلاسل تخفى أزعج الشعر عريبا وحلها
كان لم ينس يودعها المدر ولاسل حبلها الأبراء
وأبرها الصمغ ينسدر لا زفت مسحا ترفى الإماء
أعطيت جرة وقيل . إليك الله در قوسى كما تقدم التاء
لقد تظهر الإباء . ونفى الله مسح أن نترسقه الفراء
والأصايد شواص وأبرها

ببدا خطب سيرة صماء
فأرادوا لينظروا دمع فروعون . ولهمون دمع العطاء
فأرره الصديق في فوب قدر يسأل الجميع والسؤال بلاه
فيكى رحمة وما كان من يه كفى ولكنها أروا الفراء^(١٤)

إن هذه الصورة تخلو من الخيال المتعمد إعل الصورة البيانية ، فليس فيها تشبيه ، أو استعارة . ولكنها تخفل بالحركة والصراع ،

التاريخ .

كان التاريخ حاضرا في وعي شوقي يتمثله حيا في شعره . وبصور أحداثه . ورجاله تصويرا صادقا يثير التقدير والإعجاب . والإحساس التاريخي عنده ذو مفهوم واسع ممتد . يبدأ من بداية التاريخ الفرعوني . وينتهي إلى هذا العصر الحديث ، فالتاريخ الفرعوني بملوكه وإنجازاته . وآثاره . واحتفالاته . وعاداته للقمصة . ومهرجاناته الموسمية حتى نابض في صورته الشعرية ، فرميس - وتوت عنخ آمون . وإيزيس . وسيزوستريس . واحتلال المكسوس لمصر . وعبادة آيس . واحتفالات مهرجان النيل للقدس . والأهرام . وأبو الهول . وقصر أنس الوجود كلها مشاهد تضيح بالحركة والحياة !

والتاريخ الإسلامي . برسوله . ورجالاته . وأحداثه . وقبده تجسدت في صور كثيرة حفل بها ديوانه . بل تاريخ الأتراك بحروبهم وانتصاراتهم . وحلفاتهم . وآثارهم تنطق به صوره ! ومن يقرأ قصيدته الرائعة «كبار الحوادث في وادي النيل» - غرة الشوقيات - يجد هذا الحدث من الصور المستمدة من التاريخ قديمه وحديثه . فهو يستدعي رمسيس . وسيزوستريس . وقبيز . والإسكندر . وكليوباترا . وموسى . وعيسى . ومحمد . وعمره بن العاص . وصلاح الدين . والأتراك . وبابليون . ولا يقتصر دور شوقي على إثارة الصور التاريخية . واستدعائها . ووصف آثارها . وإنما يتجاوز ذلك إلى استخدام دلالتها . ومشاهدتها في عقد الكثير من الصور التي تعبر عن الطبيعة . والمشاعر الذاتية .

في وصفه للنخل في قصيدة «الريح ووادي النيل» يشبه ببنات فرعون . يقول :

والنخل بمشوق العروق مضرب مستنزين بمناطق وواضحات
كبنات فرعون شهدن مواكبنا تحت المراوح في سائر فواح

وفي قصيدة النخل بين المنتزه وأني قبر يشبه بوصيفة فرعون .

نحال إذا انقضت في الضحى وجمر الأصبل عليها الذهب
وطاف عليها شعاع الهار من الصحر أو من حوضي السحب
وصيفة فرعون في ساحة من القصر والفتحة ترتطب
قد اعصبت بفصوص الطيق ملفصلة بشذور الذهب^(٣١)

والطبيعة في جلالها تشبه بلقيس وابن داود :

كشفت القطاء عن الطرول وأشرقت

منه الطبيعة غير ذات سوار
شبهها بلقيس فوق سريها في نظرة ومواكب وجوار
أو (بابن داود) ورامع ملكه ومسامح للحزم فيه كبار
ولمضى الشرى يشبه عيسى في حاسنه يقول في تحيته لشكبير :
من كل بيت كائن الله تسكنه حبيفة من خيال الطير فراء
« وكل معنى كمعى في حاسنه جاءت به من بنات الشعر علماء^(٣٢) »

طبع مواسم وقرعة لياضة . لا يبدو عليها العمل والتكلف . وهو الذي قصده أحد شيوخ التراث البلاغي عبد القاهر الجرجاني حين قال : «وعلى الجملة فإنك لا تجد نجيسا مقبولا . ولا مسجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه . وساقى نحوه . وحتى تجده لا يثني به بدلا . ولا يجد عنه حولا . ومن هنا كان أصل تجنيس تسمعه وأغلاؤه . وأحده بالحسن وأولاه . موقوف من غير قصد - أن التكلم إلى اجتنابه وتأهب لطلبه^(٣٣) »

فالصورة الدرامية بهذا المفهوم تسج نسيج متناكس من الحدث الدرامي . والإيقاع الموسيقي . والتجانس الصوتي . بحيث تتجمع هذه الخيوط وتتفاعل لتحدث تأثيرها بذاتها . دون احتياج إلى العناصر البيانية .

ولا ينبغي أن يفهم القارئ ولو للحظة واحدة . أن هذه الصورة ينطب عليها طابع التقرير . والسرد المباشر . فهي أقرب إلى الأسلوب الخبري الوضحي منها إلى الأسلوب الفني المجازي ؛ لأنها بتأسسها التالي وتشكيلها الموسيقي . وحدتها الدرامية صورة كاملة . وظفت فيها كل الأدوات السابقة لإنجاز المشهد الحى . وإبراز الصراع الدرامي .

وبذلك يكون شعر شوقي قد حفل بكل أنواع الصورة الفنية التي وظفت للتعبير عن عالم الطبيعة . ومعالجة قضايا الإنسان . ورصد حركة التاريخ . وتسجيل الواقع المصرى بكل هوميه . وأشواقه وطموحاته .

وصوره لا تلتزم تحت مذهب فنى واحد . فقد أخذت من كل المذاهب ؛ حيث نجد صوراً محكومة بمنطق العقل . وتعبير عن المؤلف المائل فهي أقرب إلى المذهب الكلاسيكى . وصوراً مجتمعة تعبر عن الطبيعة من خلال المشاعر الذاتية فهي أقرب إلى المذهب الرومانتيكى . وصوراً وصفية مجسمة بلاستيكية أقرب إلى المذهب البرناسى . وصوراً مجريدية تترب به من المذهب الرمزي .

٤

إذا كانت الصفحات السابقة قد أجيبت عن السؤال المطروح في غرة البحث . عن أنواع الصورة عند شوقي . وعلاقتها بالمذاهب الأدبية . وحققنت نتيجة هامة مؤداه : أن شعره قد حفل بكل أنواع الصورة التي عرفتها هذه المذاهب . فإن الصفحات القادمة تحاول أن تجيب عن السؤال الثانى وهو : مامصادر الصورة الفنية عند شوقي ؟

والأمر الذى سيثير دهشة القارئ . أن شوقي نفسه هو الذى سيجيب على هذا السؤال !

يقول شوقي : « والشعر ابن أبوين : التاريخ . والطبيعة^(٣٤) » وهذه المقولة القصيرة تفتح مغاليز المشكلات الفنية التى تواجه دارس شوقي . فمن هذين الفرعين الأساسيين استقى مادة صوره التى امتزجت بعراقه التاريخ . وعبق الطبيعة !

رحلاته الكثيرة إلى أوروبا وتركيا على مشاهدة مناظر الطبيعة الجميلة .
للمنتلة في أنهارها . وجبالها . وحدائقها . وسورها . ورواياها .
ووعادها وجبالها . وشمسها . وأقراها . وعذتها . بله مناظر
الطبيعة في مصر بنيلها . وتغليها . وشمسها . وصحرها . وريفها .
وسواقيها . فالطبيعة الأوروبية وصفها في عدد من القصائد نذكر منها
«بلدة الممرح لئلاظرها في بهجة مناظرها» ويقصد بها «جنينة»
وضواحيها . حيث الصور مستمدة من مناظر أوروبا يقول شوقي:

تاجيت من أهوى وتاجال يا بين الرياض . وبين ماء (موسرا)
حيث الخيال صهارها وكبارها من كل أبهى في الفضاء وأخضرها
لغيد الهام يا يوربا فالتجت مشيرة الأجرام شالية الذرى
والصحر حال قام بيه لاعداد وأنال مكثوف الجوارب متلوا
بين الكواكب والسحاب ترى له ألقا من الخير الأمم ومغلا
والسبح من أي الجهات أتبه أفسسه فزجا يجرج صدورا
نتر الفضاء عليه عقد بحره فسيد زبرجده بين مجورها
وتنظمت يمش البيوت كأنها أوكار طير أو عيس صكرا
والنجم يبعث للنهار هباء والكهواء تضيء ألقا الذي^(١١)

ووصف مشاهد الطبيعة . وهو في طريقه إلى الأستانة قادما من أوروبا
والتي يستلها بقوله :

ذلك الطبيعة قد بنا بأسرى حتى أركب ببحر صبح الهارى
الأرض حولك والسما اهتزنا لسرورالبع الأيسات والأفكار
ووصفه للبفور الذي يبدهه بقوله :

على أنى الجنان بنا نمر؟ ول أنى الحاصل لستفسر
رويدا أيا السلك الأبر بلغت بنا الروح فالت حر

أما الطبيعة في مصر فيكنى شاعدا على استمداد الصورة من
مفرداتها الحسية . قصيدة «الربيع ووادى النيل» ، التي يصف فيها
الطبيعة المصرية نباتيا . وزهورها . وفصاها . وشمسها . وغيمها
ومائها . وسواقيها .

وان يتوقف عند هذه القصيدة : لأنا ستحلها عند حديثنا عن
السياة الفنية . . وستحار قصيدة أخرى جمعت صورها من
الطبيعة المصرية . التنتلة في منطقة الجزيرة . وحى الجزيرة .
والتاريخ للمنزل في الأهرام . وألى المزل . وحى البنية التي يعارض
بها سينية البحارى . يقول شوقي :^(١٢)

وكسافى أرى الجزيرة أنبكا نعتت طيرع بلزخم جرم
فدها النيل فاستحت فطارت منه بالحر بين عرى ولس
وأرى النيل (كالحلق) براد به وإن كان كوكور النصى
أين ماء السماء ذو الزكب الفخم الذى يجر العيون ويغنى
لاسى و ركابه غير من بهخيل وشاكر فضل عرس
وأرى الجزيرة الخريسة لكل من تلق بعد من مناة رسم
أكرت هبة السواقي عليه وسواك الراج عنه رسم

وعطف مصر عليه يشبه بر أم موسى . يقول في مفاه بالأندلس
بنا فلم غل من روح براوحنا من بر مصر وروان يهادينا
كأم موسى على اسم الله نكلنا وباهمه ذهب في الم تلفنا
والقيم الدينية المستمدة من الإسلام نجد مصطلحاتها تتردد في
صوره . فالطبيعة الجميلة تبدوا كأم الكتاب :

الأرض حولك والسما اهتزنا لسرورالبع الأيسات والأفكار
من كل ناطقة الحلال كأنها أم الكتاب على لسان القرآن^(١٣)

والفتاة الحسنة خطواتها تقوى . وسفورها جنة وتلفنا نارا :

منعوصة إلا الخيال بأسره محجوبة إلا عن الأنظار
عطوانها التفرق فلا مزهوا عشى الللال ولابذت نفاها
مزت بنا فوق الخليج فطرفت عن جنة وتلفتت عن نار^(١٤)
والحال على خدها يكاد يبعج له .

وغال كساد يبعج لسه لو كان يقبل أسوده^(١٥)

ويدخل في إطار التاريخ معطيات التراث العربى . الذى انتقل
به شوق كثيرا . فبل من معينه . وهضمه . وتخله . وواه . وكان
لذلك أثره البالغ على رصانة لغته . وجزلتها . وموسيقاها الصوتية .
وحى الصفات التي اتفق نقاد شوق جميعا على تيممها بها . وصداوته
فيها . غير أن تمثل التراث والوعى لم يتوقف عند حدود البناء
الصوتى . والموسيقى . وإنما تجاوزه إلى الصورة الفنية التي رقدتها
معطيات التراث . بحيث وجدناه حتى في وصف أكر الأور عصرية
وحداثه يستمد صوره من التراث العربى . يقول في وصف الطائرة
التي أقلت الطيارين (قادرين) و(يونية) من باريس إلى مصر :

مركب لو سلف الفخر به كان إحدى معجزات القدماء
مرج و كل حين ملجم كامل العدة سمرق الرواد
كيساط الريح و القفرة أو همد السرى صدق البلاد
أو كحوت برعى الفرج به سابع بين شهير وصفاء
يزال كوكسبا ذا ذنب فليذا جنة لساها ذا عشاء
فليذا جواز الزبنا لاسرى جمر كالغاورس ذبل الخيلاء
ملا الألقا صونا وصدى كعريف الجن و الأرض الهراء^(١٦)
فالصورة هنا مستمدة من التراث العربى في التشبيه . حيث نجد
السر ج الملجم . ويساط الريح . والحمد . والسهم الماضى .
والطاوس . وعزيف الجن . وكلها صيغ جاهزة فقدت تضارها
بكثرة الاستخدام . واعتمادها على التشابه الخارجى دون أن تنفذ إلى
حقيقة الأشياء ووقعها على الذات للشاعرة . وهو مااستناله
بالتفصيل فيما بعد

الطبيعة :

لقد هرع شوق إلى عراب الطبيعة . فتبد فيه . ومخرج إلى-
آفاقها الرحبة القسبية . فوصفها وصفا حيا مؤثرا . وقد ساعدته

لقد بدأها بداية نضرة ملونة ببيجة . فكل ماق الطيبة مشرق جميل ، حيث الأرض تلقى الربيع بالأعراس والأفراح . والورد يفتح مسرورا يثنى على الفتحاح . والنسيم يقبله . كما تقبل الشفاء خلود الملاح . والياهمين لطيف تقي كضوء الصباح ، ولكن هذه الصور الجزئية الحافظة بالبيجة والإشراق لا تثبت أن تقطع فجأة لتواجه بصور جزئية قائمة بتثير النفس بما فيها من ذكر الدم . والشكل ، والكآبة . والأفراح !

وفي غمرة هذه الصور الحزينة القائمة يفتحونا شوق بصور ببيجة ملونة للسرو الذي يبدو كالمليحة في الأفراح . والنخل المتزين كبنات فرعون في الواكب . والقضاء اللامع المصقول كحافظ من مرمر . والشمس التي تبدو أبهى من العروس . ولواء الذي يتجلى كالتزيين ولكنه لا يثبت أن يقطع مشاعرنا السعيدة . بهذه الصورة الحزينة للسواقي التي تدب . وتئن . وتوح . وتشكو . وتبكي . بل تبكي وتضحك في وقت واحد !

وسوف أكتب هذه الصورة الأربع ، فاصلا بينها ، ليدرك القارئ كم هي جميلة بلعبة حين تكون مفردة . وكم هي متناغمة قلقة حين تنظم في سياق شعوري واحد .

الصورة الأولى ببيجة :

ملك الثبات لكل أرض داره
تلفاه بالأعراس والأفراح
لمست لظفحه الخفافل وشبا
ومزخزخ في كنف له وجناح
الورد في سر الفصون ملع
مقابل يثنى على الفتحاح
سر النسيم بضمه ملحا
سر الفناء على خلود ملاح
ورق السرين في أحضانها
كالركب في صدر ملاح
والياهمين لطيفة ونقية
كسيرة التنزه الملاح
متألق حبل الفصون كأنه
في بلجة الأفنان هو صاحب
الصورة الثانية حزينة :

ود الجلسنوه دم على أوفائه
لاني الحروف كعنان السباح
وكان مخزون المنسج لائل
يلق الفناء بحضه وصاح
وعلى الخواطر رقة وكآبة
كخواطر الشعراء في الأفراح
الصورة الثالثة ببيجة :

والسرو في حجر السواقي كاشفة
عن سائه كمليحة مراح
والنخل يحرق الطوق مضطرب
مستزين بمناطق ووشاح
كتبات فرعون شهدن مواكبا
تحت (الزواجر) في نهار صاح
وترى الفناء كحافظ من مرمر
نصفت عليه بدائع الألواح
والنسيم أبهى من عروس يرقعت
يوم الزفاف بهجد وضاح
ولاء بالوادى مجلج مشربا
من زقاق أو مقلقات صبا
الصورة الرابعة حزينة :

وجرت سواقي كالنواذب بالقرى
وعن الفجى باتت ونواج
الشاكيات وما عرفن صبا
الباكيات بجمع مساح
من كل بادية الضلوع خلية
ولاء في أحضانها يسلوواح
تبكي بإربيت . وتضحك بإن هفت
كالعش بين تشط وزواح
هي في السلاسل والفلول وجاروا
أصمى . بنو بنو الفداح

وقيام النخل مشرق شرا ويجرد غير طوق وسلس
وتكأن الأهرام ميزان فرعون
يجموع على الجبابر محس
أو فساطيره تنألق فيها
ألف جاب وألف صاحب مكس
ورعين السرايل ، أغشى إلا أنه
شنع جنة غير فطر
تجمل حقيقة الناس فيه
سبح الطلق في أماديروسى

في هذا النص نجد معالم الطيبة المصرية في بعض أوجاتها ؛ حيث الجزيرة بأشجارها . وأيكها . ونيلها . وجسرها . والجزيرة بجبالها . وصمتها . وسواقيها . وغزلها .

ومعالم التاريخ أيضا ؛ حيث الأهرام . وأبو الهول يشرفان من على منطقة الجزيرة . يجملان عراقة التاريخ . وأصالة الماضي التليد . إنها لوحة ناطقة وصورة ديجها برام شوق . يعجز أمر الرسامين عن إبداعها بهذه الكيفية ؛ حيث انتزعت الصورة المصرية . بالسسمية . بالدرامية . بالوصفية . وارتبطت كلها بمشاعر الفرح والترح في إطار من عراقة التاريخ وحب الطيبة . أليس الشعر ابنا للتاريخ والطيبة ؟ !

•

بقيت الإجابة عن السؤال الثالث الذي وضعناه لأنفسنا في صدر البحث . وهو : **ما السمات الفنية لشعر شوق ؟ أو للصورة في شعر شوق ؟**

والإجابة عن هذا السؤال ليست هينة . لأنها تتضمن تقييم الصورة . بل تقييم شعرة كله ؛ لأن الصورة كما أوضحت . ذروة الشعر وسامه . كما يقول التعبير القديم . أو جوهره ولباه . كما يرى صاحب البحث . ناهيك عن الغبار الكثيف الذي أثر منذ حياة شوق . عن طبيعة الصورة عنده بين مؤيد قد تدفعه رياح الإعجاب فيبالغ إعجابا . ومعارض قد تثنيه عواصف التعصب فيبالغ سلبا .

إن الحكم في هذه القضية ينبغي أن يكون من خلال النصوص . فهي الوثائق التي تعطي لكل ذي حق حقه .

ومن قراءة النصوص . وتأملها . واستنطاقها . ومراجعة الصور الفنية التي أنبتها في الصفحات السابقة نستطيع أن نجمل السمات الفنية للصورة على النحو التالي :

غلبة الطابع الجزئي على الطابع الكل :

فالصورة الجزئية عنده بلغة مؤثرة حين تؤدي وظيفتها الفنية مستقلة عن أعضائها . بحيث تكون ناجحة في غيابها التصويرية عن المعنى المفرد المراد منها . ولكنها حين تكون غيظا في نسج الكل يبدو تافرها . وعدم نجاعتها .

فالصورة ليست عضوية . بمعنى أنها لا تنمو ولا تتأزر في البنية العضوية للتصديق . فهي ليست لبنات متأسكة في البناء العام . مما يفقدنا وحدة الجوهر النصي . ووحدة المشار التي صاغتها .

ولنضرب مثلا على ذلك قصيدة « الربيع ووداد النيل » التي تعد غرة قصائده في وصف الطيبة .

وقيوة الشعر وتفظه وعمقه . واتساع مداه . ونفاذه إلى صميم الأشياء . يمتاز الشاعر على سواه .

ولهذا لاغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً . وكانت النفس توافقه إلى سماعه واستيعابه . لأنه يزيد الحياة حياة . كما تزيد المراقبة نوراً،⁽¹¹⁾

وهذا الأساس الذي أقام عليه الأستاذ العقاد حملته ليس جليداً . بل قال به كولريج . وورثورت وغيرهما من أصحاب المدرسة الرومانتيكية التي كانت تتطلب الأصالة في الصورة . والصدق الفني في صياغتها . وروبط الطبيعة بالعالم النفسي للشاعر . والاهتمام بالواقع الوجداني أكثر من الاهتمام بالتأثيل الخارجي .

فهو يرتدي مسح الرومانتيكيين . والصورة الرومانتيكية ليست وحدها الصيغة المقسمة للتعامل مع الطبيعة ؛ فهناك الصورة الكلاسيكية المنضبطة بشكيلة العقل . والبرناسية القائمة على تجسيم الوصف ؛ فلماذا نلزم شوق بمذهب بيته ؟ !

ولشاعرنا صور وجدانية كثيرة تحدثنا عن بعضها في وصفه « لغاب بولون » و« زحلة » و« أندلسياته » . وحواره مع بعض مظاهر الطبيعة كالصلة الوجدانية التي كان يشيخها مع الطير ويتر بها مكاناً الأسمى والشجن في نفوسا .

لقد كان شوق يتم بدور العاطفة والوجدان في الشعر . وقد وضع هو بنفسه هذا الدور .

وهناك بيت له يوضح فيه مفهومه للشعر جاء عرضاً في رثائه لثروت باشا يبدلنا بما لا يدع مجالاً للشك على وحيه بأهمية الوجدان والعاطفة . والذي يدعو إلى الأسمى أن هذا البيت - رغم أهميته - لم يقدر له الذيق والانتشار - على النحو الذي حدث لبيت عبد الرحمن شكرى :

ألا يساطر المردوس إلى الشعر وجداناً
لقد قال شوق ما هو أبلغ منه وأصرح في التعبير عن دور الوجدان والعاطفة والبيت هو :

الشعر دمع وجدان وصاطفة
باليث شعري هل قلت الذي أجده⁽¹²⁾
ترشيح الصورة :

وهو مصطلح بلاغي قديم سميته للدلالة على سمة فنية تجلت في صور شوق . وهي تفصيل صفات المشبه ببناء على الادعاء والمبالغة في تناسي التشبيه وإدعاء أن المشبه فرد من أفراد المشبه به .

وسأذكر هنا مثالا واحداً لتوضيح هذه السمة . هي قصيدته في رثاء سعد زغلول . حيث يشبه في مطلع القصيدة بالشمس ثم ينسج المشبه ويعمل صفات المشبه به وهو الشمس . يقول شوق :

شيعا الشمس ومالوا بضحائها
والمحى الشرق عليها فبكائها
لبسنى في الركب لما أملت
بوشع همت فننادى فشناها

إن الصور الجزئية على هذا النحو تفقد وحدة الجو النفسي . فهي مشاهد متتابعة من القرح والحزن . والقرح والحزن في موقف شعوري واحد ! وهذا يجعل البناء الشعري مهلهلاً . رغم ما في بعض هذه الصور من جدة وطراقة . وإيكاز كتشبيه القضاء بالمرمر . والقبح بالنعناع المستقر الثابت . والمتحرك الطائر .

إن المشاهد لا يوجد بينها إلا الخيال الذي أبدعها . فهي دليل على المهارة الفنية . والخيال اللعوب كما يسميه هو . ولكنها لا تقوم دليلاً على وحدة الشعور النفسي . والصدق الوجداني في النظرة إلى الطبيعة ككل .

وهذا يدفع بنا إلى مناقشة السمة الفنية الثانية وهي :

الاهتمام بالواقع الخارجي على حساب الواقع الوجداني .

فنعظم الصور يبدو فيها التركيز على التأثيل الخارجي أكثر من التركيز على الطابع الوجداني ؛ فعالم الصورة عند شوق حافل بالجواهر . والنقصة . والمسجد . والزئبق . والمرمر . والزؤلؤ . والدر . ولكن هذا العالم المتأنيث المألوف الياذخ الذي يذكرنا بعالم ابن المعتز - وكلاهما يشابه في النشأة والبيئة - يبدو في كثير من الأحيان تجريدياً يفقد حرارة الشعور . وخفق النبض الإنساني .

غير أنه ينبغي أن نسجل أن هذه السمة لا تنسحب على كل شعره ؛ فهناك قصائد من الشعر الوجداني العميق الذي ينتزع فيه بالطبيعة امتزاجاً صادقاً . والصور العديدة التي نلقاها عند حديثنا عن الشخصيات خير دليل على ذلك .

ومن هنا تبدو الحلقة التي أثارها الأستاذ العقاد في كتابه « الديوان » على طبيعة الصورة الفنية عند شوق مبالغ فيها . وحين الوقت لمناقشة الأساس الذي قامت عليه ؛ خاصة أنه يتصل بموضوع بحثنا « الصورة الفنية » .

فالأستاذ العقاد يجب على شوق - في معرض نقده لتقصيده في رثاء محمد فريد - اهتمامه بالتأثيل الخارجي . وعقد المقارنات بين الأشياء دون نظر لواقعها النفسي . وقال في ذلك مقولته السائرة على كل لسان . وكل كتاب يعالج موضوع الصورة :

« فاعلم أي الشاعر العظيم أن الشاعر من يشر بجهور الأشياء لآمن يعبدها . ويصغي أشكائها وألوانها . وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك من الشيء ماذا يشبه . وإعنا مزيت أن يقول ما هو . ويكشف لك عن لبابه . وصلة الحياة به . وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط الجهر والسجع . وإعنا همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطيهم في نفس إخوانه زينة ماراه وصحه . وخلاصة ما استطاعه أو كرهه وإذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئاً أو أشياء مثله في الاحمرار . لما زدت على أن ذكرت أزرعة أو خمسة أشياء حمراء يدل شيء واحد . ولكن التشبيه أن تطيع في وجدان سامعك ولكره صورة واضحة مما تطيع في نفسك .

وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان . فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان من نفس إلى نفس .

وهو القائل : « لا يزال الشعر عاطلا حتى ترينه الحكمة . ولا تزال الحكمة شاردة حتى يؤتيا بيت من الشعر »^(١٧) .

ولذلك أكثر في شعره من الحكمة التي كانت خلاصة لقراءاته . وأسفار . وتجاريه . وخبراته ، فإذا اعتبرنا الحكمة عنصرا جوهريا في شعره فبني ذلك أن الشعر عنده وجدان . وعاطفة . وفكر . وأسلوب وخيال لعب .

وهذه النظرية الشعرية التي صاغها بقلمه نظما ونثرا طبقها في شعره أفضل تطبيق ، ففي شعره خفق الوجدان . ونبض العاطفة . وذكاء الفكر وجزالة الأسلوب . وروعة الخيال .

وكان صادقا مع نفسه . ومع المرحلة التاريخية التي عاش فيها والتي اتسمت بالطابع الكلاسيكي . فكما يقول (أوسان وأرين) : « لكل مرحلة أسلوبية أنشأها البلاغة الأساسية . كالجهاز . فإن لكل مرحلة نوعها الخاص من المنهج الحجازي . فنهر الكلاسيكية الجديدة يتميز على سبيل المثال بالشبيه . والحشو بالنعوت التزيينية . والشعر الحكيم . والتوازن بين الأجزاء وبالطباق »^(١٨)

ولم يكن شوقا مثلا لهذه المرحلة الأسلوبية فحسب . بل كان رائدا . ومبتدئا . ومبتكرا في كثير من صوره . ويكفيه نجاسا وتمييزا أنه بعد خمسين عاما من وفاته لم يظهر الصوت الفني القوي الذي يملأ الساحة العربية بآيات الفن الشعري . ويحلس على القمة الشائعة التي تركها شاغرة حتى الآن !

جلل الصبح سوادا يومها فكان الأرض لم تطلع دجاءها
انظروا نلقوا عليها شلفا من جراحات الصحايا ودجاءها
وهذا الترشيع يقوى من فاعلية الصورة . ويبالغ في إلحاق الشبه بالمشبه به . كأنه صار من جنسه . واستحق صفاته

عقلانية الصورة :

ولأريد بهذا المصطلح أن صورته خاضعة لمنطق العقل وسبادته . وأنها من بنات الفكر لامن بنات الوجدان . وإنما أريد شيئا آخر هو تدليل صورته الخيالية بالحكمة العقلية . فمعظم صوره الشعرية تنتهي بحكمة . وخاصة في الرثاء، ففي وصفه لمشهد مهرجان النيل واللقاء العروس في التبر ينغم المشاهد بهذا البيت :

وإذا تاهى الحب واتقى القدا فالروح في باب الصحة أبق
وفي وصفه لنشرة الورد وسرعة ذوبله يبدله بهذه الحكمة :

يبديك مصرعه - وكل زائل أن الحياة كمشفولة ودواح

وفي الرثاء نجد الحكمة تستولى على جماع صوره . ويستطيع قارىء الشروقات أن يتطلع مرثياته في سعد زغلول . ومصطفى كامل . والمنفلوطي . وجورجي زيدان . وسيد درويش . وعبد الحمادي ليؤكد من هذه الحقيقة . وليس هذا بالأمر الغريب على شوقي ، فقد وضع في حديثه عن الشعر حبه للحكمة فهو القائل : « مثل الشاعر لم يرق الحكمة كالخفي : صناعة ولا صوت »^(١٩)

المواش:

- (٢٥) طبر والرمزية في الشعر المعاصر ص ١٥١
- (٢٦) الشروقات ج' ص ٢٢ - ٢٤
- (٢٧) الشروقات ج' ص ٣٢
- (٢٨) الشروقات ج' ص ١٧١
- (٢٩) الشروقات ج' ص ١٥٦
- (٣٠) الشروقات ج' ص ٢٢ - ٢٣
- (٣١) الشروقات ج' ص ٦٩ / ٧٠
- (٣٢) أسرار البلاغة . ص ٧ . تحقيق رشيد رضا
- (٣٣) الشروقات ج' ص ٢٥٠
- (٣٤) الشروقات ج' ص ٦٤
- (٣٥) الشروقات ج' ص ٧
- (٣٦) الشروقات ج' ص ٣٦ / ٢
- (٣٧) الشروقات ج' ص ١١٦ / ٢
- (٣٨) الشروقات ج' ص ١٢٣ / ٢
- (٣٩) الشروقات ج' ص ٤ / ٤
- (٤٠) الشروقات ج' ص ٣٤ / ٢
- (٤١) الشروقات ج' ص ٤٧ / ٢
- (٤٢) الشروقات ج' ص ٤٧ / ٢
- (٤٣) الشروقات ج' ص ٢٣ / ٢
- (٤٤) الديوان . ص ٢٠ مطبعة الشعب
- (٤٥) الشروقات ج' ص ٦٥
- (٤٦) أسواق الذهب . ص ١٦٨
- (٤٧) السابق . ص ١٢٩
- (٤٨) نظرية الأدب ص ٢٥٥ . تأليف رينيه ويلك . أوسان وأرين . ترجمة محمد الدين صبي . دمشق .

- (١) دراسات وكافح في مذاهب الشعر وقده . خنيس خلال ص ٦٥ . دار نيف مصر
- (٢) السابق . ص ٨١
- (٣) السابق ص ٨٣
- (٤) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . محمد فخر أحمد . ص ٢٥١ ط دار المعارف
- (٥) أسواق الذهب . أحمد شوقي . ص ١٦٩ . مطبعة الخلال . ١٩٣٢
- (٦) الشروقات . ج ٢ ص ٣٧ ط المكتبة التجارية . ١٩٧٠ م
- (٧) الشروقات ج ٢ / ٩
- (٨) دراسات وكافح في مذاهب الشعر وقده . ص ٨٢ - ٨٣
- (٩) الشروقات ج ٢ ص ٢٧ - ٢٨
- (١٠) الشروقات ج ٢ ص ١٢٩
- (١١) الشروقات ج' ص ١٠٤
- (١٢) الشروقات ج' ص ٨٠
- (١٣) الشروقات ج' ص ١٥٨
- (١٤) أسواق الذهب ص ١٣١
- (١٥) الشروقات ج' ص ١٨٧ / ٢
- (١٦) الشروقات ج' ص ١٩١ / ٢
- (١٧) الشروقات ج' ص ١٩٣ / ٢
- (١٨) الشروقات ج' ص ١٩٣ / ٢
- (١٩) الشروقات ج' ص ٩٥
- (٢٠) الشروقات ج' ص ٣١
- (٢١) الشروقات ج' ص ٤٢
- (٢٢) الشروقات ج' ص ١٥ - ١٦
- (٢٣) الشروقات ج' ص ٥٨
- (٢٤) مصرع كيلوباترا . ص ١٠١ مكتبة التجارية .

الشعر المندشور

عند

أحمد شوقي

حسين نصار

يتفق من كتبوا عن الشعر المصري الحديث على أن أحمد شوقي هو قمة الحركة الكلاسيكية (الاتباعية) الجديدة. وعلى الرغم من ذلك تشير الدلائل إلى أنه كان يزمن أن الشعر الغنائي المعروف لم يعد كافيًا وحده لينجح صاحبه المكان الرفيع الذي يربو إليه. فطلع منذ شبابه إلى أن يرفده بأغاط أخرى من فن القول. فأتى بالشعر المسرحي الذي انتصه بمسرحية على بك الكبير التي نظمها أول ما نظمها في باريس في سنة ١٨٩٢، ثم أعاد نظمها وضم إليها ست مسرحيات أخرى. وأتى بمسرحية نازية، وعدد من الروايات النثرية. وكتب الحوار والمقالات النثرية أيضًا. وقد عززت في أشهر كتيبه النثرية «أسواق الذهب» على ثلاث مقالات أعلنت الانتاحية كل منها أنها من «الشعر المنثور». وعلى الرغم من أن كتاب أسواق الذهب مطبوع في سنة ١٩٣٧. فإننا نستطيع أن نعود بالمقالات إلى تاريخ أبعد.

وأما للمقال الثاني - وهو «الوطن» - فيمكن أن نرتد به إلى سنة ١٩٢٤، فإن افتتاحية المقال تقول^(١): «ولو جمع جامع ما قال المؤلف في مفاخر الوطن من يوم قال منذ ثلاثين سنة.

وبسببنا فلم نحل لبسان وصلونا فلم نجزيها علاه
لاجمع لبيد خير سفر شامل للدروس الوطنية». ولما كان هذا القول أحد آيات قصيدة كبار الحوادث التي ألَّفها أحمد شوقي في المؤتمر الشرق الدولي الذي انعقد في جنيف في شهر سبتمبر ١٨٩٤، كان الاستنتاج الطبيعي أن المقال كتب قريبًا من التاريخ الذي ذكرته. وبطلتنا إلى هذا الاستنتاج قوله في المقال^(٢): «وليس أحد أولى بالوطن من أحد، فما (باعتور) والشفاء في مصله، ولا (كال) والحياة في نصله، أولى بأصل الوطن وصله، من الأجير المحسن إلى عياله» فإنه عني بذلك - فما أظن - كمال أتاتورك. الذي استطاع

أما المقال الأول - وهو «الجندي المجهول» - فمستطع أن نرده إلى أواخر سنة ١٩٢٠ وأوائل سنة ١٩٢١، لأن الاحتفال ببداية النصر وقع في ١١ نوفمبر ١٩٢٠، ولأن افتتاحية المقال تورد عبارة: «أظن أنها تدل على كتابة المقال بعد الاحتفال بوقت قصير. تقول العبارة^(٣): «وما كان للمؤلف أن يترش مثل هذا الموضوع بلا جولة خياله فيه، أراد أن يضع زهرة من زهر أدبه الرائع على ضريح الجندي المجهول...». وقد ورد المقال أيضًا في كتاب «اختار من شعر أمير الشعر^(٤)» لأديب مصري، حاملًا عنوانه «الشعر المنثور» و«الجندي المجهول» ويؤكد ذلك أن أحمد شوقي نفسه هو الذي وصف المقال بالشعر المنثور، كما يؤكد أن تاريخ المقال سابق على ١٩٣٢؛ لأنني أحسب أن كتاب اختار طبع قبل ذلك التاريخ، وإن لم يدون عليه تاريخ محدد.

الفريكة (ليبان) في ٢ تشرين أول سنة ١٩٠٥ ، ونشرته له مجلة الهلال في الشهر نفسه^(١٢) . وتضم الرحانيات كثيرا من الشعر المنثور . غير أن المؤرخ منها يقع بين سنتي ١٩٠٨ و ١٩٢٣ . وقد عني روافيل بطي عناية شديدة بمجهود أمين الرضائي . ووالى نشرها في مجلته «الحورية» ، فأثارت انتباه الأدباء ، وريبت ذلك الجنس الأدبي باسم أمين الرضائي ، ومن هنا أطلق عليه اللقب الذي ذكرته .

ويضم ديوان خليل مطران^(١٣) كلمات أسف وصفت بأنها شعر منثور ، وقيل : إنها أنشدت في حفلة تأبين للمرحوم الشيخ إبراهيم اليازجي . ولما كان الشيخ إبراهيم ناصيف اليازجي قد توفي في ٢٨ / ١٢ / ١٩٠٦ فإني أظن أن الكلمات أقيمت في يناير ١٩٠٧ . ثم تولى الأدباء الذين ساروا على الدرب ، وكتبوا قطعاً من الشعر المنثور ، من أمثال هي زاده ورشيد نخلة . وحبيب سلامة . ولويس عوض . بل أصدر بعضهم كتباً حافلة به مثل «عروش الحب والجمال» لخير الحسامي الذي طبع في مطبعة الأزرق في بيروت سنة ١٩٢٥ .

وقد أثار الشعر المنثور معركة نقدية عنيفة ، فقد رفض أصحاب الشعر المنثور التعريف المتداول للشعر بأنه الكلام الموزون الملقى رضا باتا ، ووصوه بأنه يقوم على مقومات غير ضرورية ، بل هي ثقيلة على الشعراء .

ولحق أن القافية لم تلتق المهجوم من أصحاب الشعر المنثور وحدهم ، بل من أكثر فئات الشعراء ، بل إننا نجد الشكوى منها عند الشعراء القدامى أنفسهم ، ونجد عندهم محاولة في إثر محاولة للتخلص من نير القافية الموحدة ، مما أعطانا أشكالاً فنية راقية في العصور القديمة مثل المزدوجات والرباعيات والموشحات والمضامير وأنشائها ، وفي العصور الحديثة مثل الشعر المقطعي . ثم الشعر المرسل الذي تخلل عن ضرورة التقفية^(١٤) .

وأعتقد أن الزهراي الذي كان معارضا قويا لوحدة القافية جمع كل ما اهتمت به في قوله^(١٥) : «وأما اختلاف القوافي في القصيدة الواحدة فكجمل كل قسم من أقسامها على قافية . ففيه سهولة للشاعر ، ولكن القافية منها اختلعت فهي تقلد الشاعر ولا تدعه حراً في إظهار ما يريد من معنى أو شعور» فالسبب الأكبر لتأخر الشعر في العربية عنه في اللغات الغربية هو القافية ، ذلك القيد التثليل الذي ينوبه به الشعر فيعرف مبطناً في سيرة كالمأشى في الوصل . وأحسب أن القافية هو عضو أروى .. ولابد من زواله بالتمام لعدم فائدة اليوم ، ولتقيده الشعر فلا يتقدم حراً كبقية الفنون . وأضاف إلى ذلك أنها تصدم إحساس الشاعر وهو في غيوبة الإبداع ، وأن جرسها العالي يفسد إيقاع الوزن ، وأجمع نقاد القافية على أنها هي التي حالت دون نظم العرب للشعر القصصي الملحمي .

وأغرب الأقوال قول زكي الله حسن . الذي حاول أن يؤصل نظام التصنّف من القافية الموحدة برده إلى أقدم عصور العرب ، فقال^(١٦) : «لم يسمع العرب بسبغة أبيات على قافية واحدة قبل امرئ القيس لأنه أول من أحكم قوافيه» .

أن يطرد اليونانيين الغزاة من الأناضول في سنة ١٩٢٢ ، وينشئ الجمهورية التركية على الرّمح من المعارضة الأوروبية في ١٩٢٣

وأما المقال الثالث - وهو الذكرى - فقد أعدها «إلى روح صديقه المرحوم مصطفى كامل باشا بمناسبة ذكرى وفاته» . ولا يوجد في المقال ما يحدد تاريخ كتابته . ولكننا نعرف أن الزعيم المرقى مات في ١١ / ٢ / ١٩٠٨ . وأن الشاعر رثاه ثلاث مرات .

أما المرة الأولى فقد اختلف فيها المؤرخون ، غير أن الأستاذ الدكتور أحمد محمد الحوفي^(١٧) صرح أنه قرأها في جريدة اللواء بتاريخ ٢٣ فبراير سنة ١٩٠٨ . فحسم الأمر وأبان أن الشاعر نظم قصيدته بعد وفاة الزعيم بأيام . ورثى الشاعر الزعيم في ذكره في سنتي ١٩٢٤ و ١٩٢٦ . وأحسب أن المقال مرتبط بإحدى هاتين القصيدتين . ولعله اختارته لقصيدة سنة ١٩٢٦ :^(١٨)

أعزّ الحوفي باللهــــــــــــد وإلى مصطفى المنــــــــــــقر

قد كانت خواطر أكثر منها رثاء .

لذا أراء أحمد شوقي بمصطلح «الشعر المنثور» ذلك هو ما يسي هذا البحث إلى إبانته .

لم يكن أحمد شوقي أول من استخدم هذا المصطلح ، ولا أول من كتب في هذا الجنس الأدبي . وعلى الرغم من ذلك فإني - إلى الآن - لا أعرف هذا الأول على وجه اليقين .

نقول سلمى الحفراء الجبوسى^(١٩) : من المحتمل أن يكون جوسبي زيدان أول من استخدم هذا المصطلح في سنة ١٩٠٥ في وصفه لتجربة أمين الرضائي الشعرية . وتقول إن مؤرخي الأدب يتفقون على أن أمين الرضائي أول من كتب الشعر المنثور ولذلك أطلق عليه لقب «أبي الشعر المنثور»^(٢٠) .

وعلى الرغم من ذلك فإن أقدم نص موصوف بالشعر المنثور عثر عليه ليس من قلم أمين الرضائي ، وإنما من قلم الدكتور نقرولا فياض . فقد وردت في ديوانته المسى «وليف الأبحوان» قطعة بعنوان «التقوى»^(٢١) وصفت بأنها شعر منثور ، وقيل إنها «قيلت في إحدى الحفلات الخطابية الأسبوعية لصفت التنتين سنة ١٨٩٠» . ولما كانت عملاً طلياً فإنها - فيما أظن - لم تلتفت الأنظار ؟ بل أظن أيضاً أنها ليست البدء الحقيقي لهذا الجنس الأدبي .

ويقول ميخائيل نعيمة في تقديمه للمجموعة الكاملة لولفات جبران خليل جبران^(٢٢) : «بين ١٩٠٣ و ١٩٠٨ أعاد جبران ينشر في جريدة المهاجر مقالات من الشعر المنثور تحت عنوان «دمعة وإبصار» ، وهذه المقالات هي التي جمعت عام ١٩١٤ ونشرت في كتاب بعين العنوان ، وكان الفصل في نشرها لتسبب عريضة» . أما أقدم نص بين يدي من أمين الرضائي فذلك الذي كتبه في

فهو الجسم الموسيقي للشعر ، وليس ثوبا يتكلمه الشاعر على معانيه ، فيومي بذلك إلى أنه شيء منفصل عن الشعر . بل ذهب إلى أبعد من ذلك وصرح أن الإنسان لم يمتدح الوزن ولا القافية ، ولكنها نشأت من الشعر ، ولا شعر إلا بها أو بالوزن على الأقل .

وعلى ذلك بأن كل عاطفة تستول على النفس ، وتتدفق تدفقا مستويا . لا تزال تتلصق لغة مستوية مثلها في تدفقها . والمواطف العميقة الطويلة الأجل - مذكاة الإنسان - تنبئ لها مخرجها وتتطلب لغة موزونة . وكلما كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر وأوضح وأوقع .

وأردف أقواله بأنقول **فيجعل وينتوون** تؤكد ضرورة الوزن للشعر ، وإن كان الأخير - فيما يبدو - يقصد النظم مطلقا لا الوزن المميز .

وميز **العقاد** في مقاله الذي كتبه في **البلاغ الأسبوعي** في ١٠ / ٦ / ١٩٢٧ بين الشعر والنثر تميزا صارما ، حين قال^(١٢١) : « من المجهود المقرر عند جميع الناس أن الشعر شيء غير النثر ، هذه مسألة مطروحة مناه . وأقام هذه التفرقة المفروغ منها على الوزن - وإن اجتمعت معه مقومات أخرى أكملت . والنثر العقاد بهذا الرأي طوال حياته .

واعتقد أن الدكتور **عبد الوهي** أحسن تمثيل الممارضين للشعر المنثور عندما عقد فصلا في كتابه « **قصية الشعر الجديد** » جعل عنوانه « **الوزن في الشعر** »^(١٢٢) . واعتمد فيه كثيرا على ت . ص . إليوت .

فوفق **الوهي** بين الشعر والنثر تفرقة قائمة على وظيفة كل منهما . فالشعر ينحصر بالمعاطفة الإنسانية إذا كانت في حالة الدالة الشدة . والاهتزاز هو السمة الأولى للمعاطفة . والسمة الأولى للوزن . فليس الشعر بأوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي والروح الصوتي . اللذين يأخذاننا ونحن نعاين الانفعالات القوية . والنثر أيضا يدخله تراوح - أي تردد بين الصعود والهبوط في المعاطفة - لكن تراوحيه يأتي على غير نظام . أما التراوح الذي يأتي في الشعر فينبثق نظاما فيه ترتيب وتكرار . أو قل فيه إيقاع مطرد .

واعتمد على **إليوت** في التفرقة بين لغة الشعر ولغة النثر^(١٢٣) فالشاعر يصل إلى حدود الوعي ثم يتجاوزها إلى عالم لا تستطيع الكلمات المنثورة أن تبلغه وإنما تبلغه الكلمات المنظمة . وهذا العالم الذي يتعدى حدود الوعي له معنى . ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلماته ذات الموسيقى الشعرية ، لأن الموسيقى هي التي تنحكما من ذلك .

وإذن فالمصدر الحقيقي للوزن الشعري عند **الوهي** ليس شيئا غيبيا غامضا يترى على الشاعر من سماء مجهولة يفرده عن البشر ، بل هو حاجة عضوية تتورق في البشر جميعا وقت الانفعال القوي ، وإن وصلت أقصى احتدادها ومقدارها على التعبير الناقل لمدوى الانفعال

فهذا القول بعيد عن الصواب . لأن العرب لم ينظموا في موضوع واحد أو موقف واحد إلا شعرا موحد القافية ، كما يقول **مويه**^(١٢٤) . وأضيف إليه أن جميع القصائد التي وصلت إلينا من عصر امرئ القيس وقبل عصره - فيما نظن - تنظم القافية الموحدة .

ولم يواجه الوزن النقد من جميع فئات الشعراء مثل القافية . فلم تدر تغلغل التقدم فكرة الخروج على الوزن ، وإن أتى بعضهم بأوزان لم يذكرها الخليل بن أحمد . كافي العناحية . والوشاحين . وخالف بعضهم بين أطوال الأقطار . مثل **الوشاحين** وشعراء الكان وكان والقوما . وإذا كان الشعر الحر - حطيم النظام القديم للوزن فإنه التزم نظام التفعيلة ، وهو لون من الوزن . وإذا فلم يحاول أن يطرح الوزن بجميع أنواعه غير أصحاب الشعر المنثور ، ولذلك نجد أصحاب الشعر الحر يشتركون معهم عند مهاجمة النظام القديم أو ما سموه النظام الممدود .

وكانت الحجة التي اعتمد عليها خصوم الوزن هي الحجة التي اعتمد عليها خصوم القافية تقريبا ، فالوزن عندهم أمر زائد على جوهر الشعر ، وقد علل الشعراء . قال أمين الريحاني^(١٢٥) : « فإذا جعل للصبي أوزان وقياسات تقيد بها تفكيرها الأفكار والمواطف - فهي غايها وليها نفس أو حشو أو ثقل أو تقوية أو إيهام وهذه يلبثنا في تسعة أشرار الشعر المنثور في هذه الأيام » .

وطبيعي أن يجد الوزن أنصارا كثيرين يدافعون عنه . ولكن أقدم من عثر على دفاع له **إبراهيم عبد القادر المازني** ، الذي هاجم في كتابه « **الشعر غايته ووسائله** »^(١٢٦) القائلين بالشعر المنثور هجوما عنيفا ، ورامهم بالجهل والحماقة والحق ، فقال : « فهذه مسألة ركب الناس فيها جهل عظيم ، ودخل عليهم غشا فاحش - وهي : هل يمكن أن يكون النثر شعرا ؟ فقد لري أكثر الناس في هذا البلد المنحوس على أن الوزن ليس ضروريا في الشعر . وأن من الكلام ما هو شعر وليس موزونا . حتى لقد فعلت السخافة والحق بعضهم إلى معالجة هذا الباب الجديد من الشعر - وهم يحسبون أنهم جاؤوا بشيء حسن وابتكروا فنا جديدا » .

وقدم المازني سؤالا مبسطا هو : هل النثر فن آخر أم هو والشعر فن واحد ؟ وأسرع بالقول إلى هذا السؤال ليس له إلا جواب واحد . وعلى الرغم من ذلك تابع وردزورت حين أعلن أن الشعر ليس نقض النثر كما أن الحيوان ليس نقض الثبات ولكن بينهما - على ذلك - فرقا عضويا لا سبيل إلى إغماله .

وإذن فالنثر ليس بشعر . ولكنه قد يكون شعريا ، وعنى بذلك أنه قد يكون جائشا بالمواطف ، تغلب عليه الروح الحسية ، وتحدث في النفس تأثيرا . ومثل لهذا النوع من النثر بكلام الأعرابي - وقد سئل عن مقدار غرامه بصاحبه - فقال : « إنني لأرى القمر على جدارها أحسن منه على جدران الناس » ، وقول الآخر : « ما زلت أرى القمر حتى إذا غاب أرتيته » .

وأعلن في وضوح أن الذي يفرق بين الشعر والنثر إنما هو الوزن ،

في الشعراء . ومن هنا كان الوزن للشاعر الحق المشوب العاطفة أمراً طبيعياً جداً ، ولم يكن شيئاً زائفاً يمكن الاستغناء عنه ، ولا مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة .

وليس الوزن قيدا يرم به الشاعر الحق ويحاول الخلاص منه ، بل الشاعر الصادق الشاعرية لا يجد من الأشكال الموزونة مناسباً حين يحاول الكلام في ساحة الإلهام . وأية ذلك رفض إليوت لتحرر الشاعر من الشكل الموزون وإعلانه أن الشاعر الرديء وحده هو الذي يحاول التخلص منه . وإنما تكون ثورة الشعراء التآثرين على الأشكال التقليدية التي لم تعد تصلح للاحتواء على الجديد من فكرهم وحسبهم ولغتهم وموسيقاهم . وبرز لنا ذلك إضناق كل حركة دعت إلى تحرير الشعر من كل قيد للوزن ، وإصرار الشعراء كل مرة على العودة إلى الوزن وقبول قيوده طامعين ، وإن ابتكروا أوزاناً وأشكالا جديدة .

والتقى الدكتور محمد مصطفى بنوي^(٢٣) مع خصوم الوزن والقافية . فأعلن أنها في الشعر العمودي يحولان دون التعبير الصادق ، ويسمحان بتسرب الخطافية المكروهة الآن حتى عند أكبر الشعراء ، وأن ذلك يوجب على الشاعر أن يثور إلى حد ما عليها .

ولكنه أعلن أن الشعر المنثور ليس شعراً في عرفه . وأقام هذا الرأي على تصوره للشعر . وهو عنده تعبير لنوى عن تجربة نفسية لها مقاماتها العاطفية ويصنع هذا التعبير نسقا موسيقاميا . وذلك هو وجه الخلاف بينه وبين موسيقى النثر . فهذا النظام الكل - وهو المنصر الشكل في القصيدة بالمعنى العميق للكلمة - هو الذي يجعل القصيدة فنا ، فهو الذي يجعل الشاعر يسيطر على تجربته العاطفية بدلا من أن يبدد نفسه ويشتها في تأوهات أو صراخات متقطعة لا علاقة بينها كما يجتهد في الحياة .

ولم يرفض الدكتور بنوي الشعر المنثور وحده بل رفض الشعر الحر الذي يلتزم تقبلة واحدة لما يقع فيه من رقابة لا يفتحها شيء ، تلك الرقابة التي تحدث في النفس أثرا يشبه التخدير ، وما أبهده عن الرؤية الشعرية الصافية البقطة . كما رفض الشعر الذي ينتقل من بحر وقافية إلى بحر وقافية أخرى مما يخلق القارئ والأذن الموسيقية المرهقة .

وأهم ما اعتمد عليه مؤيدو الشعر المنثور التعريف الذي قدموه للشعر مبنياً على تعريف الشعر الأوروبي والأمريكي . ومهاجرا التعريف العربي القديم . قال المظوف^(٢٤) : « لا أعفد أن الشعر لا يقوم بالوزن والتقفية . وليس تعجيد العرب إياه جهلين إلا دهاجا إلى جهة اللفظ ، وفق الفرض المهم من وراء ذلك وهو المعنى . فلنا كثيرا ما نجد نثرا توفرت فيه شروط الشعر ... وهكذا الحال في الشعر الذي خلا من الأساليب المشار إليها فإنه أحبط منزلة من النثر . ولقد أجاب الفيلسوف أرسطو الشهير بقوله : « إن الشعر ليس شعرا ولو كان بلا وزن » ... » ومن ثم حدد جرجي زيدان أنواع الشعر عند الأوروبيين فقال^(٢٥) : « ظهر عندهم منظوم ومختور . والمنظوم قد يكون موزونا غير مقي أو مقي غير موزون ، وإنما العمدة عندهم على الخيال الشعرى أو المعاني الشعرية » .

وأعلنا أنهم يحاكون الشعر الإفرنجي بما يكتبون ، بل صرح أمين الرضائي أنه يحاكي شاعرا معينا هو : **وولت ويتان**^(٢٦) . ويدهى هذا النوع من الشعر الجديد Vers Libres بالفرنسية ، وبالإنجليزية Free Verse أي الشعر الحر أو بالحرى المطلق ، وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الأميركيين والإنجليز . فلان وشكبير أطلقا الشعر الإنجليزي من قيود القافية وولت ويتان Walt Whitman الأميركي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطناعية والأبحر (البحور) العرفية ... وولت ويتان هو مخترع هذه الطريقة وحامل لوائها . وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أوروبا المصريين . وفي الولايات المتحدة اليوم جماعات « وثمانية » ينضم إليها فريق كبير من الأدباء المغالين بحماسة شعره الجليلية ، المشغلقين بأخلاقه الديمقراطية المثمين لفلسفته الأمريكية . إذ إن شعره لا تنحصر مزاياه بقالبه الغريب الجديد فقط بل فيه من الفلسفة والتصور ما هو أغرب وأجده .

ولم يتقنع مؤيدو الشعر المنثور بالوقوف عند التعريف الإفرنجي للشعر ، بل أعلنا أن التراث العربي يضم عددا من الأخبار التي تدل على أن العرب لم يكونوا يشترطون الوزن في الشعر في جميع الأوقات . فأورد المظوف^(٢٧) خبر حسان بن ثابت وابنه عبد الرحمن عندما دخل عليه في طفولته فسأله : « ما يبكيك ؟ » فأجاب : « لسعي طائر كأنه ملث في بردى حرة » - يعني زبوراً . فقال حسان : « يا بني ، قلت الشعر ورب الكعبة » .

واعتمدوا على اتهام قريش للنبي - ص - بالشعر ، مما يدل على أنهم خطوا بين القرآن والشعر . على الرغم من عدم وجود وزن في القرآن ، وعلى جرجي زيدان ذلك بأنهم ربما لديهم شعر موزون كالذي كان عند إخوانهم من العبران والسراني فقاموا القرآن عليه . أما أفونيس فرأى أنهم فعلوا ذلك مستندين إلى الدرجة العالية من التأثير التي بلغها ، والمستوى الرفيع من البناء الخيالي . بل رد أدونيس والجويس^(٢٨) التحك الشديد بالوزن في الشعر إلى رغبة المسلمين في التفرقة الحاسمة بينه وبين القرآن الذي هاجم الشعراء وأنكر عليهم عملهم .

وأورد المظوف^(٢٩) عددا من النصوص العربية القديمة في الوصف والحوار والمقامات ،^(٣٠) نرد ، وكتب نثر المعاني الشعرية ، وعد كل ذلك من الأساليب الشعرية في النثر العربي التي تشهد لعدم التزام الوزن . وأعلن أن الأندلسيين في الوشحات فصموا قيد الشعر بالوزن والقافية وإن لم يقسموه « وحيدا أو تصرفنا نحن .. تصرفهم بحيث عمل بعض القديروا أو معظمها مما يذهب بالمعنى أو يقيد أفكار الناطم ، فيكثر عندنا الشعر القصصى الذي نرى لفتنا بحاجة إليه » .

وصرحت سلمى الجويس^(٣١) بأن الرضائي لم يتأثر بالشعر الأمريكي وحده في شعره المنثور بل بالإنجيل ونجح البلاغة والقرآن الذي خلف آثارا في عدة مؤلفات له .

ومما يحسن من شيء ، فلنا إذا أردنا أن نعتدي إلى العالم الإيجابية

الخصائص العادية التي هي أحيانا ونهمل أحيانا ، غير أنه التزم في أولها^(٣٧) بحر الخفيف ، وفي ثانيها^(٣٨) بحر الطويل القواما كاملا . ووجدنا الثالثة^(٣٩) تألفت من مقاطع تختلف في التفعيلة ، وفي عدد الأبيات التي يجري عليها كل مقطع وفي تشطير بعض الأبيات وإجمال ذلك في بعضها ، وفي عدد التفعيلات التي يفسدها كل بيت . ولكن القصيدة لا تخرج عن بحر الرمل إذا تغاضينا عن عدد التفعيلات .

وأخيرا نبه على نص واحد^(٤٠) أنه « شعر مثنوي » . عندما تدرس هذا النص نجده مقسما إلى فقرات غير متساوية الطول . وتضم كل قصيدة عددا مختلفا من الجمل . وأشاع فيه السجع الذي يضم عادة جملتين ، وارتفع ثلاث مرات إلى ثلاث جمل . « وأني بحملة معتدلة الطول أو قصيرة . وحاول أن ينسق بناهما . فجاء بها كثيرا متشاكلة كما يلي :

اسم فاعل مؤنث + لا + من × اسم على فعول .	
الظاهرة	لا من القصور
الباززة	لا من الحدور
اسم فاعل مؤنث + ظرف أو شبه + نا + لا + كاف التشبيه + اسم على فعل .	
المثابة	لحونا لا كالمها
الطالمة	علينا لا كالمها
اسم على أفعال + اسم متطابق الوزن + كاف الخطاب ما أجمل وأطيب وألطف	
عمايك	ربائك
حمايك	
مصدر على فعول + في + اسم على أفعال	
لمشروع	في الألبصار
ومحسوس	في الأفكار
فعل + واو الجماعة + جوار ومجرور + اسم على أفعال + كم فابتوا والقوا	
على الحق	آمالكم
بالحق	أعمالكم

لهذا ولما يتناثر في النص من جناس قليل ، ناقص أو مقلوب . وسجع ، يتوفر له تنعيم على الجرس . وإن لم يعمل في أية جملة إلى الوزن المروض .

فلماذا ما انتطنا من الجانب الموسيقي وجدنا الكاتب صور التقرى في صورة « حسناء زاهية » ، ذات وجه كريم ، ورائحة طيبة ، ترتدى معارف الطمحة ، وتضع تاج الكمال . وكشف عنا يحسن لحوها من إعجاب شديد ، وعا تشغله . في رأيه - من مكانة كبيرة ذات أثر بالغ في النفوس .

اجتمع لهذه القطعة إذن القصص ، فهي تشغل صفحة ونصفا . والمعاينة الواضحة والتنظيم ، وإجمالها ساذجا نحو التصوير .

لشعر المثنوي أذهان أصحابه بعد أن عرفنا العالم السلبية . ووجدناهم يؤكدون على أن الشعرين المنظوم والمثنوي يتحدان في التعبير عن المعاينة المشبوبة . يقول مثير الحسامي عن إنتاجه^(٤١) : « ما هذه القصائد والقطع الشعرية النثرية إلا حالات وتأثيرات وانفعالات النفس ، وعذاب وتأم وعطفان القلب ، وتهدأت الصدر ودمع العين » .

ولكن الرمياني - فها يبدو - يذهب إلى أن الشعر المثنوي أقدر على تمثيل الحالة الشعرية ، إذ يقول^(٤٢) : « الشعر أمواج من العطل والتصور تولدها الحياة ويضفيها الشعور .. ولكل موجة من الأمواج قالب من اللفظ ، شعرا كان أو نثرا ، يصيغه (يصوغه) الشاعر في حال التقليد أو الإطلاق .. فإذا ما جاء القالب كبيرا سمعت الموجة تتقلقل فيه . وإذا ما جاء صغيرا بلغدها الضغط جالها ومعناها ، أما الشعر المثنوي فلأجله الجديد منه ما استقام فيه القياس الذي مر ذكره ، فيقطع أسطرا - أموجا - تكون صورا بارزة لأمواج النفس ... »

وأترك الحديث النظري عن الشعر المثنوي والتناضح حوله لأنتظر في النصوص نفسها علنا نخرج بصورة واضحة له . وأبدأ بأقدم نص عثر عليه .

ومن ينظر في ديوان « رفيف الأكوان » للكثير نقولا فياض يجد الشاعر شغوبا بالتجديد ، ينبه على ما يقوم به أحيانا ، ويحمل التبيه أحيانا أخرى . يملأ ديوانه بالقصائد التقليدية التي تلازم البحر الواحد ، والقافية الواحدة . ويتقسم كل بيت من أبياتها إلى شطرين .

ولكننا نجد فيه - إضافة إلى ذلك - القصائد التي تنقسم إلى مقاطع تنقسم على أن تغاير قافية كل مقطع قافة المقطع الآخر ، ويجد فيه القصائد التي تنقسم إلى مقاطع لا تتكفى مخالفة بين القوافي بل تتلاعب بأطوال الأبيات ، فعل حين تترجم بحرا واحدا في القصيدة كلها ، منذ أول مقطع إلى آخر مقطع ، تجمل بعض الأبيات مؤلفة من شطرين . وبعضها الآخر غير مشطور ، وتجمل بعض الأبيات أو الأشطر مؤلفة من تفعيلة واحدة ، وبعضها من تفعيلتين ، وبعضها من ثلاث مع إدخال ماشاء الشاعر من علل وزخارف عليها . فعل الشاعر كل ذلك في أربع قصائد دون تنبيه^(٤٣)

ونبه في إحدى القصائد أنه يحاول التجديد في مضمونها . قال في رثائه لأحمد باشا الصلح^(٤٤) : « ولقد حاول فيها الخروج على التقاليد في الرواء من ضم الدهر وغير ذلك » . ونبه في قصيدة أخرى أنه حاول التجديد الموسيقى والنثري^(٤٥) : « نظمت هذه القصيدة في عرش الكلام عن التجديد في الشعر .. مثلا خاصا لتضاهل في الجميع بين الأوزان المتعارفة ، وفي القافية ، وللتوسع في استعمال الألفاظ على غير معناها المألوف » . ويتأها - فعلا - على المزج والوافر والمتقارب والرجز والتفتيق والمنسرج ، مع تغيير أطوال الأبيات .

ونبه على ثلاث قصائد أنها من « الشعر الطليق » ، دون أن يوضح مدلول التسمية . فلماذا ما درستها وجدنا اثنين منها من

اللوحات بل يكثر من الصور الجزئية في اللوحات التي يأتي بها تشبيها أو استعارة أو مجازا .

ويكثر جبران من الإشارة إلى القصص الدينية المسيحية خاصة ، وإلى الآلهة والأساطير الفينيقية والإغريقية ، غير أن إشاراته قاصرة لا تصدى الأبناء ولا تسهم في تشكيل البناء الفني ، وإن كانت لثمة قد تأثرت بأساليب الإنجيل والقرآن أحيانا .

وعبارة جبران قريبة للأخذ ، لا تبدع كثيرا من لغة الحديث بل تستمد منها ألفاظا لا يجدها في المعاجم الفصيحة ولا في أدب غير اللبانيين أو المهجريين . وتعتمد فيها أنواعا متعددة من تكرير اللفظ الواحد ، أو الجملة المتكسلة في أول كل فقرة أو كل جملة أو في السياق ، ليربط بين القطعة كلها ويحلث من هذا المكرر ما يشبه الإيقاع ، كما نرى في القطعة الأولى التي أوردتها . بل لجأ في بعض القطع إلى تكرار ما افتتح به القطعة أو الفقرة في آخرها ، لتظهر القطعة في إطار واحد يجمع شتاتها برابط واحد ، وبدأت الظاهرة شبيهة بما كان القدماء يسمونه رد الأحجاز على الصدور .

وفي كثير من الأحيان يخفى التغميع اختفاء تاما ، أو يخفى ، فيصبح غير محسوس ، أو يتسلل إلى النفس دون أن تصطدم به الأذن . وفي بعض الأحيان يلجأ إلى عطف الجمل وبنائها بناء متشاكلا فيقول النجم . ولكنه كان يسرع إلى تحطيم هذه المشاكلة يحدى الكلمات أو الزيادة أو القصص ، فينفض بالنجم ثانية . ومن ثم فإنني لا أبعد عن الصواب - فيا أعتقد - كثيرا إذا قلت إن جبران خليل جبران لم يعتمد في شعره على الموسيقى بل على التصوير أولا ثم رقة العاطفة الحية ثم التكرار .

وإذا انتقلنا إلى عمل عيسى إسكندر الملووف وجدناه قطعة طويلة ، تشغل خمس صفحات من مجلة الهلال . ووجدنا الكاتب حاول أن يورفها للتنعيم متعمدا على السجع الذي يقرب من الالتزام في كل جملتين متواليتين ، وجاء نادرا في ثلاث ، ومعتمدا على تفرقة أبيات من شعر غيره على حديثه ، وبني جملا معدودات بناء متشاكلا ، مثل قوله : « أنت ملعب الحشرات ، ومسرح النيرات ، ومرعب الأصوات » .

ولذلك يمكن القول إن القطعة تحقق دعوة الملووف إلى التدرج في التخلص من الوزن والقافية ، وإيجاد جنس أدبي وسيط في المرحلة الأولى . ولكننا عند قراءة القطعة ثانية نحس إحساسا يقينا أنها ليست جنسا أدبيا جديدا وإنما هي من الجنس الأدبي السائد في العصر العباسي ، غير أن أسدلا لم يسم هذا الجنس شعرا وإنما سموه نثرا فنيا . فلا فرق بيني وبين رسالة بدع الزمان المهداني (١) التي حقق فيها كل ما دعا إليه الملووف وأكثر مما دعا إليه .

والحق أن الدارس لا يعتمد على ما سبق فقط لاستبعاد قطعة الملووف من حيز النجم ، بل يعتمد على ما هو أهم ، أريد موضوعها وتناولها فالمطوف يتحدث فيها عن « الهواء والصوت » ، ويتناولها تناولا علميا يكاد يخلو من العاطفة خلوا تاما .

وعندما نترك لياض إلى جبران خليل جبران نجد أنفسنا أمام عمل كامل . فالكاتب أصدر كتابا مستقلا ، ملأه بالأعمال التي تعد من الشعر النثور (١٠)

وإذا نظرنا في هذه الأعمال وجدناها متنوعة يصعب أن تلرج تحت صفات واحدة . فمن حيث الطول نجد العمل الذي يشغل ست صفحات مثل « يوم مولدى » (١٩٣) و « صوت الشاعر » (٢٢٧) والعمل الذي يشغل صفحة واحدة مثل « النفس » (١١٠) و « السعادة » (١٦٩) و « مدينة الأمسى » (١٧٠) وغيرها .

ومن حيث الموضوع نجدها تتعالج موضوعات متعددة ، وإن برز من بينها الحديث عن الحب والحياة والشعر والرؤى والحياة والموت والطبيعة .

وجلي أن الكاتب مغرم بالمواقف والأفكار التي تقوم على المقابلة وما شابهها . نثبت ذلك في عنوان الكتاب . دمة وإسماة ، وفي كثير من عناوين الفصول مثل « موت الشاعر وحياته » (١٠٥) و « الأملس واليوم » (١٢٥) و « بين الحقيقة والخيال » (١٤٢) . وفي التناول في داخل الفصول . يقول مثلا (١١) : « كان قلبي مليكي فصار الآن عبدك . وكان صبري مؤنسى فعدا بك عدوئي . كان الشباب لديمي فأصبح اليوم لأمي .. »

رحمك يا نفس ! فقد حملتني من الحب مالا أظفله : أنت والحب قوة متحدة ، وأنا والمادة ضعف متفرق . وهل يطول عراك بين قوى وضعيف ؟

رحمك يا نفس ! فقد أرى السعادة عن بعد شامع : أنت والسعادة على جبل عال ، وأنا والشقاء في أعماق الوادي ، وهل يتم لقاء بين علو ووطوء ؟ ..

أنت يا نفس تلهجن بالآخرة قبل مجي الآخرة ، وهذا الجسد يشق بالحياة وهو في الحياة .

أنت تسرين بحر الأبدية بسرعة ، وهذا الجسد ينظر بحر الفتاة بطء فلا أنت تتهملين ولا هو يسرع . وهذا يا نفس منتهى العتاسة أنت ترزعين ...

رحمك يا نفس رحمك ..

وجلي أن الكاتب يقيم كتابته على المناجاة وحوار النفس في أكثر الأحيان وحوار الآخرين في أقلها ، أو يقيمها على التصوير ، أريد بذلك اللوحات التي يرسمها لما يتاوله من أفكار . ويتخذ هذه اللوحات من تنطيعه وخاصة الأثرار والمياه والجبال والوديان والطيور ، والجبل البري من بني الإنسان كالأنفطال والحسان ، قال في حديثه عن الشاعر (١٢) : « منهل عذب تسقي منه النفوس العطشى . شجرة مفروسة على صفه نهر الرجال ذات غار باعثة تطلبها القلوب الجائعة . بلبل يتقل على أغصان الكلام ... غيمة يضاء تظهر فوق خط الشفق .. » ولا يقع الكاتب بالصور العامة في

وسار في القصيدة المنظومة على النجى المعروف ، فالتزم فيها الكامل بحرًا وللملح المكسورة رويًا ، وقسمها إلى أربعة مقاطع ولكننا لا تبين وحدة خاصة لكل منها فقد خاطب الميت في المقطع الأول وأعظم مكانته . ثم تحدث عن عجزه عن رثائه وسخط البكاء عليه . واتجه منذ المقطع الثاني إلى الميت ليدخل معه في حوار فلسفي عن الموت والحياة والخلق خلص منه إلى أن الميت بلغ به مثل هذا التفكير في أثناء حياته إلى أن البر أشرف الأشياء ، فانخذ من كلمة الرابع بلساناً للمكلمين . وأعلن في المقطع الأخير أن ذكره خالدة . وكل ذلك حديث نجده في كثير من القصائد القديمة .

وتحدث في شعره المنشور حديثاً فلسفياً أيضاً عن الصراع بين الموت والحياة أو الظلمة والنور ، وتساءل عن السبب في بكاء المرنى على الرغم من حقيقة الموت ثم أجاب بأن البكاء إنما على بعضنا الذي ذهب مع الميت ، واتخذ من ذلك الجواب نكأة لحديث مستفيض عن قدر من قدرته ، اعتمد فيه على عدد من الصور اتخذها من الطبيعة ، وهي صور تختلف عن صور القصيدة المنظومة ، وهى أكثر الشعر التقليدى .

وعلى الرغم من أن القطعة خالية من الوزن والقافية والتنسيق بين الجمل . بأنغام خفيفة تجرى في كلماتها حتى نكاد نشعر بوزن ما يجرى في بعض سطورها .

وأوضح الظواهر فيها التكرار وصور الطبيعة مثل قوله (٤٩) :

فقدناه فقدنا لغة في برع
فقدناه زهرة ذابلة تنثر بلديون الحديقة
فقدناه حديقة متجربة تنسى بزوايا الربيع
فقدناه ريعاً انقضى به عصر في عمر رجل
فقدناه شمساً أطلعت ذلك الربيع رزائنه بأنوارها وأندائها

تكشف لنا هذه الحولة في النصوص التي أصدرها المبدعون بالشعر المنشور عن تصوره للجنى الأدبى الذى اعتقدوا أنهم يتكرونها ، تأثراً منهم بما وجدوه في الأدب الغربى عامة وأدب الشاعر الأمريكى ويتان خاصة . ويمكن أن نقول إنه حمل المفصائل التالية :

— التناقض العاطفى الحزى ، فقد ركز كل من كتب الشعر الحزى عنه على كونه ثمرة تجربة عاطفية شخصية ، وعلى أن الأديب استطاع أن يجبر من هذه التجربة تمييزاً صادقاً ، لا يتيسر له في الشعر المنظوم ، بسبب قيود الوزن والقافية وضغط اثرات الزنى على فكره وخياله ووجدانه . ولذلك تأثرت القطع التي أحسن الأديباء اختيار موضوعها إعجاب القراء ، وهوى غيرها في أحضان النثر على الرغم مما حمل من حلى لغوية

— توفيق لون من التعليم ، فكل ذلك أدباء مثل جبران عن طريق الكلمات العبدية القريبة التي اختارها وفي منها جملة فأشاع نفاهاً حلواً خفيضاً تحس به الأذن الرفهة وتخطئه الأذن العادية . وقوله آخرون بالأعذار على الجمل القصصى المتساوية الطول ، وبالشائكة بينها في

وعندما تنجبه إلى من عده الأديباء أباً الشعر المنشور — أمين الريحاني — نجد لديه منه ثروة أكبر مما وجدنا عند غيره من كتابه ، وقد حفظنا في الجزئين الثانى والرابع (٤٩) من ريحانياته . وعندما ننظر في هذه الثروة نجد تنوعاً مثل الذى رأيناه عند جبران ، وإن كان الأمر الذى نأسف له أنه صان تواريخ كتابة بعض القطع وأهمل بعضها الآخر ، فحرمنا القدرة على رصد تطور هذا الفن عنده .

ويتراق طول القطع عنده ما بين الصفحتين مثل «التجوى» (٤ : ٣) ، والمشرق مثل «فؤاد» (٢ : ٢٠٦) و«بلبل الموت والحياة» (٤ : ٢٠) ونتبع كل القطع عن تجارب عاطفية عاناها الكاتب أمام أسدات وأماكن وأشخاص فلفهته ما كتبه .

ويشغل فن الريحاني موقفاً وسطاً بين فنون بقية كتاب الشعر المنشور . فزاده يعتمد على التصوير ، ولكنه لا يبلغ فيه مبلغ جبران في اتساع الصورة حتى يمتدح على القطعة كلها ، وفى إحياء معظم ما يتحدث عنه من مجردات ومحسوسات ، وإنما أكثرهم في التصوير الجزئى الذى لا يتسع إلا في قطع جد قليلة .

ويتمتع على الموسيقى ، ولكن هذا الاعتماد يحتاج إلى دراسة أخرى . فأكثر القطع التي يغنى منها النغم أو يكاد ، والتي يغنى فيها النغم خلفوتها متفاوتة . ثم فلما يقطع عالية النغم حتى تكاد تخضع للوزن وإن كانت تادرة . فينبئ بناء الموشحات (٥٠) في التقسيم إلى مقاطع ، وتوزيع الجمل على السطور ، والتخالف بين أطوالها ، والمغايرة بين قوافيها أو أسجعها ، مع التزامها . ولو لا انضمام الوزن لكان أمام موشح لا ينقصه شيء .

ويستند على المفردات والصور المأخوذة من الكتب المقدسة ، عبر أن الريحاني أكثر اغترافاً من القرآن وتأثراً بأسلوبه ، وأقل تأثراً بالكتاب المقدس والأساطير القديمة من جبران .

ويستند الريحاني على التكرار . ويفتق في أشكاله مثل جبران . ليحل المراتج العاطفية التي يماينها الثبات في صعودها وهبوطها . ويضع العمل الفني في إطار واحد يلم أشنائه في مقابل الوزن والقافية في القصيدة التقليدية . ولتكون الكلمة أو الجملة المكررة النغمة التي تكشف عن انفعال الفنان . وتكون نواة تلتف حولها أفكاره .

وأمثل فنن الريحاني بقوله في التجوى :

وياذا للجلال الأزل . أخفى بشيء من جلالك
يا ذا النور الدائم . أمددك بليس من نورك
يا ذا القوة غير المتناهية ابث منها في قواي

إنما ما مبدأ الحياة الأزلية . وعين الحب والقوة وإنى حى فيك
علم بنجاوليك ...

وأخيراً نلم بقصيدة خليل مطران المنشورة والمنظومة . أما المنشورة فقد دونها على وصى تام بشكلا ، فقد افتتحها بقوله : (٥١)

وأطلق عرائك من حكم الوزن وقيد القافية
وصعد زفراتك غير مقطوعة عروضا ولا محروسة في نظام .

العبا وملعبه ، وعروس الشباب وعوكبه ، ومراد الرزق ومطلبه ، ومساء النبوغ وكوكبه ، وطريق الجهد وعركبه .

وأضاف إلى ذلك الحساس ، وخاصة الناقص منه ، فكان له أثر الغنى الجليل أيضا .

ونفقد في قطع أحمد شوقي التصوير أيضا ، فلا نرى عنده إلا صورا جزئية شبيهة المدي ، لا تقارن بما عند جبران ، ولا تصل إلى ما وصل إليه الرخاوي ، وتلب عنه صور الطبيعة شيئا يكاد يكون تاما .

ونفقد التقسيم والتكرار أيضا .

ولكننا نجد الإشارات للأعزدة من التراث الثقافي ، فإذا قلنا النظر فيها وجدناها مأخوذة من التراث العربي القديم غالبا ، ومن التراث الإسلامي كثيرا ، ومن التاريخ أحيانا . ولا نجد التراث الذي وجدناه عند جبران والرخاوي . يقول : « قير .. يقف به اهزون للمتيالك ، يقول^(٥١) : هذا كله قير مالك . وكأن كل أخت حوله الخفساء ، وتحت ذلك الحجر صخر وكل أم ذات النطالين أسماء وعبد الله في ذلك القير » .

إذا أضفنا إلى ذلك الألفاظ الغريبة التي اعتمد عليها أحمد شوقي في قطعه وأعطتها مسحة قديمة بارزة ، كان لنا الحق أن نقول إنه لا يوجد ما يجمع بين أحواله وأعمال أصحاب الشعر المنشور غير إهمال الوزن ، ووضوح التنعيم . أما بقية خصائصها فتستمد عن الشعر المنشور ، وتقرب من التراث الفني القديم ، الذي عرفناه عند ابن العميد والصلح بن عباد وأمثالهما . فلا فرق بيننا وبين بقية القطع التي يضمناها كتاب « أسواق الذهب » الذي أعلن الكاتب نفسه^(٥٢) أنه يسعه من رسم أطواق الذهب للزعرشري ، وأطباق الذهب للأصفهاني .

ولا عجب في هذه النتيجة فقد كان أحمد شوقي يرغب السجع الملتزم دون بقية المقومات الفنية ، ويكاد يلحقه بالشعر . قال عنه^(٥٣) : « السجع شعر العربية الثاني ، وقراف عزة ربيعة خصت بها القصص ، يستريح إليها الشاعر المطبوع ويرسل فيها الكاتب المظن عياله . ويسلو بها أحيانا عما فاته من القدرة على صياغة الشعر . وكل موضوع للشعر الرصين عمل للسجع ، وكل قرار لموسيقاه قرار كذلك للسجع . فإنا يوضع السجع التابع لها يصلح مواضع للشعر الرصين ، من حكمة تنحرف أو مثل يضرب أو وصف يساق » .

بأشياء ، ويتريد الكلمات ذات الجرس الواحد وبالجنان ، بل بالسجع الذي صار قافية ، غلا فيها الرخاوي قائلتها في مقطوعة أو اثنتين .

— التصوير والإحياء . وصل ذلك إلى عندته عند جبران الذي كان يحيل موضوعه مهما كان إلى لوحة عريضة يعرض فيها الطبيعة بتضاريسها التضاريس ، وماتنتبه من أزهار ونباتات ، وبما يعيش فيها من حيوانات ، وينثر الصور الجزئية . فتجد كل معنى أو حدث عنده يتحول إلى كائن حي له وجوده الخاص . ويلب الرخاوي منه على تفاوت . وإن كان لا يلحق به البيت . فالخيال التصويري شيء هام في هذا الجنس الأدبي .

— الفكر : لما كان الشعر المنشور قاعد الإطار الذي يضم القطعة كلها والصعود الذي يحس القارئ أنه يجلب ما يمتدح عنه من حديث ويطرد ما لا يفتح معه . وكان صاحبه محتاجا إلى التنبيه العاطفي أكثر من حاجة الناظم اضطر إلى التقاط بعض الألفاظ التي تحمل في عخله . أو أراد أن يحتملها دفقت شعورية جياشة أو بعض العبارات التي اعتد منها نغمة لها إيحائها ورددها إما في مطلع الجمل أو في مطلع المقامع أو في مطلع المقاطع ونهاياتها أو في مطلع القطعة ومنهاتها .

— التقسيم : لما أطل بعض الكتاب قطعهم ، قسموها بل قسموا حتى القطع القصيرة إلى فقرات عدوها شبيهة بالمقاطع التي تقسم القصيدة الرومسية إليها .

وأن الألوان ننظر لها كتبه شاعرا أحمد شوقي . وأول ما نلاحظه أنه أحسن اختيار الموضوعات . فهي موضوعات يمكن أن تبت في الطوس المرحلة مشاعر تطلب من يعبر عنها . ولكنها عندما ننظر في القطع نفسها نفقد ما كنا نوقعه ، ولا نجد غير أحاسيس شاحبة . ويطلب التناول العليل .

وإذا كانت المشاعر شاحبة فالموسيقى عالية ، ذات رنين أرفع مما وجدناه في أي قطعة لكاتب آخر . فقد التزم شوقي بالقافية التزاما تاما . جاء بها في جملتين في كثير من الأحيان . ولكنه وصل بها في بعض الأحيان إلى خمس جمل .

وآثر أن تكون جملة قصيدة ، متساوية الطول ، متشكلة البناء . فازداد الرنين حلوا ووضوحا ، يقول مثلا^(٥٤) : « الوطن موضوع الميلاذ ، ويجمع أوطار الفؤاد ، ومضجج الأبناء والأجداد ... مجرى

المراجع

- ١ - إبراهيم عبد القادر المازني : الشعر : غايته ووسائله - مطبعة الواسطي بمصر ١٩٦٥ .
- ٢ - أحمد شوقي : أسواق الذهب - مطبعة الهلال بمصر ١٩٣٢ .
- ٣ - أحمد محمد الحرق : وطنية شوقي . دار نشة مصر . دون تاريخ
- ٤ - أدونيس : زمن الشعر - دار العودة - بيروت ١٩٧٢ .
- ٥ - أمين الرخاوي : الرخاويات - الطبعة الطمية - بيروت - الطبعة الثانية ١٩٢٢ - ١٩٢٤ .
- ٦ - جبران خليل جبران : الأعمال الكاملة . دار صادر . بيروت
- ٧ - حنين نصار : القافية في العروض والأدب - دار المعارف بمصر ١٩٨٠

- ٨ - خليل مطران : ديوان الخليل - الهلال بمصر ١٩٤٩
 - ٩ - د. زكي مبارك : المنثور الفصحى في القرن الرابع .
 - ١٠ - عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب . مكتبة النهضة المصرية .
 - ١١ - د. محمد مصطفى بدوي : رسائل من لندن - مطبعة رويال بالإسكندرية ١٩٥٣ - ٤ .
 - ١٢ - د. محمد النوبسي : قضية الشعر الجديد - المطبعة العلية بالقاهرة ١٩٦٤ .
 - ١٣ - منير الحسني : عرش الحب والجمال - مطبعة الأزهر - بيروت ١٩٧٥ .
 - ١٤ - سموريه (س) : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث .
 - ١٥ - د. نقولا فياض : ريف الأحرار - المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٩٥٠ .
 - ١٦ - مجلة الهلال بمصر
 - ١٧ - Badawi (M. M): A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry - Cambridge University Press - 1975.
 - ١٨ - Jayyusi (Salim Khadra). Trends and Movements in Modern Arabic Poetry - Leiden - 1977
 - ١٩ - Morch (S): Modern Arabic Poetry 1800 - 1970 - Leiden 1976 .
 - ٢٠ - Sutton (Walter). American Free Verse - The Modern Revolution in Poetry - New Direction Book.
-
- المواش**
- (١) أسواق الذهب ٢٠
 - (٢) ٠٣
 - (٣) ٠٩
 - (٤) ٠١٥
 - (٥) ٠٣٦
 - (٦) أحمد الخولي . وطنية شوقي . دار هبة مصر ص : ١٣٤
 - (٧) عمل خليل مطران الأمر نفسه . فرق إبراهيم البارودي بقصيدة وقطعة من الشعر المنثور (ديوان الخليل ١ : ٢٩٤ . ٢٩٠)
 - (٨) Trends and Movements in Modern Arabic Poetry . ص ١٣١
 - (٩) ٨٦ . ٨٩ . ٦٣٠ ١ - وانظر : ص . سموريه . حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - ترجمة سعد مصلوح - ص : ٣١ . الهلال - نوفمبر ١٩٥٥ - ص : ٩٧ .
- (١٠) ٢٠٤
 - (١١) ١ : ٢٨
 - (١٢) كتابات التواريخ في الهلال . ولعل الرغبات كنه في تشرين الأول (أكتوبر) لا الثاني .
 - (١٣) ديوان الخليل ١ : ٢٩٤ .
 - (١٤) انظر كتابي القافية
 - (١٥) موزيه - حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ١٢ . ١٧ . ٢٦ . ٣٧ .
 - (١٦) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ٢٠ .
 - (١٧) قصة ٢١ .
 - (١٨) منير الحسني : عرش الحب والجمال ب .
 - (١٩) ٢٣ - ٢٥ .
 - (٢٠) ساعات بين الكتب ١٢٥ .
 - (٢١) ٢٧ - ٣٨ .
 - (٢٢) ١٨ . ٢٩ .
 - (٢٣) رسائل من لندن ٩ - ١٤ .
 - (٢٤) الهلال - يوليو ١٩٠٦ - ص : ٥٨٠ .
 - (٢٥) الهلال - نوفمبر ١٩٠٥ - ص : ٩٧ .
 - (٢٦) الرغبات ٢ : ١٨٢ .
 - (٢٧) الهلال - يوليو ١٩٠٦ - ص : ٥٨١ .
 - (٢٨) Trends ٦٢٧
 - (٢٩) الهلال - يوليو ١٩٠٦ - ص : ٥٨٠ .
 - (٣٠) Trends ٩٠ .
 - (٣١) عرش الحب والجمال ك . ن .
 - (٣٢) قصة ١ .
 - (٣٣) ٤٧ . ٦١ . ١٠٤ . ١٢٦ .
 - (٣٤) ٢٠٣ .
 - (٣٥) ١١٤ .
 - (٣٦) ٢٣ .
 - (٣٧) ٧٥ .
 - (٣٨) ٠٧٣ .
 - (٣٩) ٢٠٤ .
 - (٤٠) المجموعة الكاملة لقرائات جبران ٢ : ٩٥ - ٢٣٣ .
 - (٤١) وانظر ٢ : ٤٤٧
 - (٤٢) قصة ١٢٨
 - (٤٣) قصة ١٩١ .
 - (٤٤) زكي مبارك . المنثور الفصحى ١٠٦٠
 - (٤٥) الرغبات ٢ : ١٨٣ - ٢٣٣ ٤ : ٢٣ - ٧٩
 - (٤٦) وانظر ٤ : ٣٩ .
 - (٤٧) ٢ : ١٧٣ . ١٨٦ . ١٩١ .
 - (٤٨) ١ : ٢٩٤ .
 - (٤٩) ٢ .
 - (٥٠) ٩ ١٠ .
 - (٥١) ٢٤ .
 - (٥٢) ٣
 - (٥٣) أسواق الذهب ١٠٩ .

دار الكتاب الجامعي

٨ شارع سليمان الحلبي / التوفيقية

ت : ٧٥٢٢٢٨

- ٨٠٠ تيسير النحو (جزءان) ————— دكتورة هيرغليف
- ٤٥٠ دراسات في النحو والصرف ————— " " "
- ٤٠٠ قضايا الاستشهاد بالحديث في النحو ————— " " "
- ٤٠٠ الأدب المقارن ————— د. حسن مباد
- ٤٥٠ التبيان في تصريف الأسماء ————— د. أحمد كحل
- دراسات لغوية في الصراحي - الزدهر - الخصائص
- ٣٠٠ د. أمين قاهر
- ٤٥٠ أسرار النحو في ضوء أساليب القرآن ————— د. محمدي
- ٩٥٠ التوابع في النحو العربي ————— د. محمدي
- ٣٥٠ على هامش النقد ————— د. حسن مباد
- العجائب العقلية في النحو العربي .. دراسة تطبيقية على بعض
- ٦٠٠ الأساليب القرآنية ————— د. محمدي
- ٤٥٠ فصل المقال في دراسة أساليب الحال ————— د. محمدي
- ٣٥٠ المعاجم اللغوية ————— د. ابراهيم نجما
- ٣٠٠ فقه اللغة العربية ————— د. ابراهيم نجما
- ٣٠٠ اللهجات العربية ————— د. ابراهيم نجما
- ٣٠٠ التجويد والأصوات ————— د. ابراهيم نجما
- ٣٥٠ المعاجم اللغوية العربية ————— د. عبد الحميد محمد
- ٣٥٠ اللهجات العربية ————— د. عبد الحميد محمد
- ٥٠٠ اتجاهات النقد الأدبي ————— د. السدي فرهود
- ٥٠٠ نصوص نقدية ————— د. السدي فرهود
- ٣٥٠ الهدية السعدية في شرح الأربعين النووية ————— د. السدي فرهود
- ٣٠٠ في رحاب الهدى النبوي ————— د. السدي فرهود
- ٤٠٠ من بلاغة النظم العربي ————— د. عبد العزيز عبد الحفيظ
- ٥٥٠ لباب البيان ————— د. محمد من
- ٦٠٠ الألوان البديعية ————— د. أحمد الناصح
- ٢٥٠٠ البيان عند المشاهير الحفاجي ————— د. فخر فريد
- ٣٠٠ البلاغة (علم المعاني) ————— د. أحمد الناصح
- ٨٠٠ مختارات شعراء العرب لابن الشجري ————— د. نعمان أمين
- ٤٠٠ تاريخ الأدب العربي الحديث ————— د. همام مصطفى

مسرح تسوقي والكلاسيكية الفرنسية

إبراهيم حمادة

من الحقائق التاريخية المقررة في سيرة شاعر العربية الكبير أحمد شوقي ، أن الحديوي توليف لما أعجب بنباهته، وهو لقي . وتوقع ما يمكن أن يكون عليه ريبه من رفيع المنزلة في الشعر ، أمر له بعثة تعليمية إلى فرنسا ، مدتها أربع سنوات ، على حساب سموه . واختار شوقي الحقوق موضوعاً مكملاً لدراسته السابقة . لعلبه «أنها تكاد تكون من الأدب» . غير أن الحديوي أشار عليه ، أن يجمع «في الدراسة بينا وبين الآداب الفرنسية» بقدر الإمكان^(١) . وتحققاً لهذه المهمة الرفيعة ، غادر شوقي أرض الوطن . والتحق بمدرسة الحقوق بجامعة مونييه في أوائل عام ١٨٩٠ . ثم انتقل - بعد سنتين - إلى جامعة باريس . حيث نال منها إجازته النهائية في منتصف عام ١٨٩٣ . ثم عاد إلى مصر في نوفمبر من نفس العام^(٢).

عشره^(٣) . كما يرى أستاذنا الدكتور محمد مندور ، أن شوقي قد تأثر : «بالكلاسيكية الفرنسية» . ولكنه يميل إلى ناحية كورني ، أكثر من ميله إلى ناحية راسين ، ... وتأثر شوقي بكورني أكثر من تأثره براسين . لا ينع من أنه قد تأثر بالمذهب الكلاسيكي بوجه عام^(٤) ، ويكرر أستاذنا هذا المعنى مرة أخرى في قوله : «إذا كان شاعرنا [شوقي] قد تأثر في أدبه المسرحي . بذهب أدبي بعينه . فإن تأثره قد كان أوضح ما يكون بالمذهب الكلاسيكي» .^(٥) أما الدكتور علي الراعي فيشتط في تقدير هذا التأثير ، حين يقول بأننا «درجنا على القول بأن مؤثراته المسرحية قد جاءت من روافع المسرح الكلاسي الفرنسي علاوة على مسرح شكسبير اغتطت الاتجاهات . وهذا القول حقيقة لا تقبل مناقشة (٢٢) ، وكل من الكتاب الثلاثة :

وانطلاقاً من هذه الواقعة (الحقيقية) المتعلقة بدراسة شوقي في فرنسا ، كان ولا بد للنقاد - الذين تناولوا مسرحياته بالتحليل أو العرض - أن يشتملوا حماساً ، وروحاً يؤكّدون تأثره المهتم بالثقافة الفرنسية ، ليصلوا هذه المسرحيات بمخاض بعض المذاهب الأدبية ، وخاصة بأصول المدرسة الكلاسيكية الجديدة . كما طُبِّقَت في تراجميات القرن السابع عشر بفرنسا . وهذا الربط - الذي أصبح مسلمة يتناقلها الدارسون في بحرهم بوعي وطلاقة - هو ما يهمل تحجيصه في هذه المقالة .

فالدكتور شوقي ضيف ، يشير إلى ذلك التأثير بقوله : «وهذا كله يعني أن شوقي أقبل على النماسة وهو يعرف قواعدها . ويظهر أنه أعجب بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي في أثناء القرن السابع

بالتقافة الكلاسيكية، رغم أن عصره الفرنسي كان يعجّ بشي
التيارات الأدبية والفكرية.

ونقّي هذا المذهب الكلاسيكي عن مسرح شوق. يقودنا إلى
الوجه الآخر من وجهة النظر الخاطئة. وهي أن شاعرنا لم يتصل
بالتراث الدرامي الفرنسي اتصالاً واعياً، على نحو يسهل على
محاكاة، والنسج على منواله، وإنما كان همه الانحصار داخل
نطاق الثقافة العربية التقليدية بشعرها ونثرها وقولها. ولهذا كانت
أهم مصادر معرفته الأدبية - وهو في الغربة - مختارات من الشعر
المرئي التي حملها معه مطبوعة. أو كانت أصداء صورها وتعبيراتها
وموازنها، تتدد على لسانه، أو تعشش في تلافيف عه. وتشكل
أدق حلجات فكره العميقة. وعلى هذا. لم تشغل باله الأحوال
الدramية الكلاسيكية. ولا غير الكلاسيكية. وإن كان قد اضطر -
بدافع الفضول، أو الرغبة في الترفيه - إلى أن يقرأ نصاً درامياً في
الفرنسية ولعل في يده من قبل المصادفة. أو أن يشاهد في باريس
عرضاً مسرحياً بين حين وآخر - فإن المنع الثقافي المستحق كان يعرقل
ذهنه عن أن يتحصّى هذه الطوائف. لأن أهم مراكز - هذا
الذهن - كانت محظوظة. ومشغولة بأقل أعلام أدبياته القومية التي
يطمح إلى كسائها، أو تطويرها. أو التفوق عليها. ومن ثم -
جاءت مسرحياته - بعد حوالي أربع وثلاثين سنة من إقامته في
فرنسا - غير كلاسيكية. كما كانت انعكاساً لما كان عليه حال المسرح
المصري (بالمئات) من احتلال المذهب. حتى الثلث الأول من
قرننا الحالي.

أوهام نقدية:

والكلاسيكية الجديدة: حركة مذهبية سيطرت - أساساً - على
الفكر الدرامي في فرنسا. من بدايات القرن السابع عشر. حتى قبيل
قيام الثورة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر. وكانت الحركة
تهدف - بوعي - إلى أن تحقق من جديد ما كان يتوارى في
الكلاسيكية القديمة. من أصول. ورواية وموضوعية. ومع أن
فرنسا تعتبر المهد الفكري الذي ترعرعت فيه الكلاسيكية الجديدة
وزحفت منها إلى بلدان أوروبية أخرى، إلا أنها تدين بميلادها
الشرعي للمشرعين الإيطاليين الذين سبقوا - باجتماعهم.
ونشرهم - رملهم الفرنسيين بمؤالي قرن. ولقد كان هؤلاء
المشرون الإيطاليون يعتمدون في استنباط أصولهم ونظماتهم على
كتاب «فن الشعر» لأرسطو. الذي كان قد ترجم إلى اللاتينية.
ونشر في فينسيا عام ١٤٩٨. ثم نشر في لنته اليونانية الأصلية لأول
مرة - مع كتاب «الحطبة» - عام ١٥٠٣ م. أما الباحثون
الفرنسيون، فإنهم لم يعرفوا أرسطو إلا عن طريق زلاتهم
الإيطاليين، وكانوا يفتشون في تعليقاتهم وشروحهم عن قواعد.
أخذت تتراكم وتتأصل خلال ثلاثين عاماً تقريباً. حتى استطاعت
تكوين هيكل مذهبي متجانس. وعلى هذا. فإن كثيراً من القوانين
التي استنها المذهب الكلاسيكي تقع مسؤولية استقراءها على عاتق
الشرائح الإيطاليين أول الأمر، ثم على الشرائح الفرنسيين الذين غالوا
في الاحتفاء بها، وضرورة مراعاتها عند التطبيق. وبعض هذه

درايدن، وكريجيف، وشوقي، قد نهل من مصدر واحد هو
المسرح الكلاسيكي الفرنسي، وكثروا بالمئات في حالة المصطفى. ومولير
في حالة الكوميديات^(١).

كما يذكر الدكتور ماهر حسن فهمي، أن شوقي أعجب «بالمسرح
الكلاسيكي في فرنسا، مسرح كورن وراسين وأمثالهما من استمدوا
أصول مسرحهم الشعري من التاريخ، ومن أعمال البطولة
وصاغوها بصيغة أسلوبية ممتازة»^(٢) ونحو كمال محمد إسماعيل
نفس المنى بقوله: «ولقد ألهم شوقي إلى الكلاسيكيين الفرنسيين
من رواد النساء والمهابة في القرن السابع عشر، أمثال كورن وراسين
ومولير، يستوهد مسرحياتهم وأرائهم، وإن انتج غيرهم»^(٣).

ولا يقتصر هذا الأمر عن هؤلاء الدارسين فحسب، وإنما
أصبح من المسلم به عند كبار الباحثين وصغارهم وتلاميذهم. أن
أحمد شوقي - خلال دراسته في فرنسا - عبّ من حياض آدابها
الفياضة، واتصل اتصالاً مباشراً بروائع مسرحها، وخاصة آثارها
الكلاسيكية التي راد أفاقها، وتأثرها في كتابة مسرحياته الخالصة التي
وصفناها.

ولو تجرّدنا من الالتزام بهذا الحكم شبه الإجمالي - ورحنا
للفن - بموضوعية - في هياكل المسرحيات الشوقية وأجزائها - عن
الأصول الكلاسيكية. كما مؤرست في اللواما الفرنسية. أمكننا
الوصول إلى وجهة نظر أخرى مخالفة لما جرى عليه هذا العرف
النقدي. وهذه المخالفة، تبيّن في نتيجة وسببا. ويجوز ذلك.
هو أن المختصين الكلاسيكية التي يكتشفها الباحثون في مسرح
شوقي، ويدلّون بها على تأثره الواعي بالمذهب الكلاسيكي. إنما
هي خصائص عامة قابلة للتطور. أو الممارسة - في أي مسرح غير
كلاسيكي، وأنها توجد - بنفس المقدار والرتبة - لا في مسرح
شوقي وحده، وإنما تشيع على نحو مبهر عفوي في مسرحيات أخرى
مصرية معاصرة له، أو كتبت قبله. أو بعده. في لغة شعرية. أو
نثرية أو فيها ممّا. ومع هذا، لا يحاول النقاد اكتشافها. وحصرها
داخل إطار النظرة المقارنة، من حيث التأثير والتأثر. كما يفعلون في
مسرح شوقي. وعلى هذا، فإن ما يسمى بالتأثيرات الكلاسيكية لم
تحتل هياكل هذه المسرحيات وعلاياها كتيار مذهبي واع. وإنما
هي في حقيقتها ظواهر طبيعية. يمكن أن تتجلى في أعنان الكثير من
غير الكلاسيكيين الملمدين، بل في بعض أعمال الرومنسيين. أو
الواقعيين. أو الطبيعيين، أو أنصهر أي اتجاه أسلوبي آخر. لأنها
- أي تلك الظواهر - صالحة - لأن تكون عناصر عضوية عامة في
تكيف التركيب الدرامي، أيًا كان شكله. أو عصره. ومن ثم.
يبرز تقبل الافتراض بأنه لو لم يسافر أحمد شوقي إلى فرنسا، وقام
بتأليف نفس المسرحيات التي بين أيدينا، ما تمتعت على هذا
النحو - شبه الإجمالي - بأنها متأثرة بالكلاسيكية، واجتبرت
مسرحيات شعرية عادية، متخلّفة في ظروف عصرها الخاص. لذا.
فإن سفر شاعرنا في تلك البعثة بالذات هو السبب الرئيسي الذي
استحث التقاد على التفتيش في ثنايا مسرحياته عن خصائص درامية
كلاسيكية، كما لو أنه - فعلاً - أثر أن يرتد إلى الماضي. ويتزوّد

القوانين مستق فضاءً من أرسطو . أو من آراء بعض النقاد اليونانيين

والرومانيين . وخاصة هوراس - وبعضها الآخر استنتاجات شخصية ، معزوة - خطأ - إلى أرسطو البرع ، مثل قاعدة الالتزام بالوحدات الثلاث . وهكذا ، أخذ الاهتمام بالتوصل إلى شكل ثابت للدراما - بما يلائم طبيعة العصر العقلانية - يتحول على أيدي الغلاة من الكلاسيكيين الجدد ، إلى اشتغال دبوب سي - بوضع القوانين وتطبيقها بصرامة . وأصبح كتاب «فن الشعر» - الذي يناقش أصول التركيب الدرامي - سلطة (استبدادية) تُسل شروطها على المؤلف الكلاسيكي . وتتحكم في مزاجه . وأساسيات بنائه . بل تصبّه في قالب تطبيق متجمد - إذا ما أراد أن يماشى روح العصر - ويكتب أمثالا درامية صحيحة خالصة . كذلك التي بقيت من أعمال اليونانيين والرومانيين الأقدمين .

وهكذا ، كانت النظرية الكلاسيكية تفرض على الشاعر المسرحي الجاد أن يراعى - عند تأليف المسرحية - تقسيمها إلى خمسة فصول . على النحو الذي نجده عند كورني وإصان الذين أثّم شوق بالتأثر بها . فإذا ما تفحصنا مسرحيات شاعرنا الخاني في ضوء هذا المنحى الكلاسيكي . وجدناه يتجاهل - أو على الأصح يحول - هذا التقسيم التقليدي ؛ فهي تتنوع في تقسيماتها من حيث عدد الفصول والمناظر والمشاهد . وكان مؤلفها - كعصامير من الفرنسيين والمصريين - يخضع لمطلوبات المادة التي يعالجها . ولا يساق لقواعد مفروضة عليها من الخارج :

عنوان المسرحية	عدد الفصول	المناظر	المشاهد
- على بك الكبير	٣	-	-
- مصرع كليوباترا	٤	٢	-
- فيز	٣	٥	-
- مجنون ليلى	٥	٢	-
- عذرة	٤	٤	٥٦
- أميرة الأندلس	٥	٦	-
- الست هدى	٣	-	-
- البخيلة	٣	٢	-

والخلاصة : أن عدد المسرحيات ذات الفصول الثلاثة أربع وعدد المسرحيات ذات الفصول الأربعة اثنان وعدد المسرحيات ذات الفصول الخمسة اثنان

لا شك أن هذه التنوع في تقسيم المسرحية إلى فصول وأجزاء . يخالف التقسيم الخاص الكلاسيكي الثابت . الذي لم يلفت نظر شاعرنا رغم وضوحه . فنقرأ بضعة من النصوص الدرامية الكلاسيكية . أو يشاهدها مجسدة فوق خشبة المسرح ، وهي تتضمن أربع استراحات . لا بد أن يترك عدد الوحدات في تركيب المسرحية الواحدة في سهولة . كما يمكن أن يحاكيها عند الكتابة في سهولة أيضاً . غير أن المسرحية الشوقية ، كانت تستغرق مداهم من الفصول والمناظر . بما يتفق مع حاجتها الفعلية . سواء أكان هذا الذي ثلاثة

تري . هل كان شوق في مفتتح العشرينيات من عمره - وهو يدرس القانون في فرنسا - على صلة علمية بأصول الحركة الكلاسيكية وتطبيقاتها الدرامية . بالرغم من أن صوبها - وتذللها - كان قد غشت تماماً . وعلا عليه ضجيج مذاهب وتيارات أخرى أشد فعالية . وأعظم إثارة ؟؟ . وهل كانت لفته الفرنسية قوية فادرة على فهم لفة القرن السابع عشر . وهل كان محافظاً شديداً إلى الدرجة التي دفعت إلى التخل عن مجريات عصره الفكرية . ليعود القهقري إلى ما قبل قرنين - تقريباً - من واقع . كي يتوفر على دراسة ثقافة الكلاسيكيين . ويغتربها في ذاكرته . ثم يرجع إليها بعد ما يزيد على ثلث القرن . ليحتفيها في كتابة مسرحياته ؟؟ أم ترى أنه لم يكن يهتم بالمذهب الكلاسيكي البائد . أو بالمذاهب الأخرى المهددة . وإنما عكس - كفتي يحس وطأة العربة - على دراسته المفروضة . فأنشأ قبل انتهاء مدة البعثة المهددة بأربع سنوات . وفي - في الوقت نفسه - محملاً لثقافته القومية العربية . ومثأثره دون وعي - بما يمكن أن يكون قد انعكس في مسرحها الناشئ من تأثيرات (غربية عامة) على نحو اعتباري ؟ إن مسرحية «على بك الكبير» - التي نظم شوق أصلها الأول . وهو في سنته الأخيرة بباريس - تؤيد هذه الرؤية .

الأجزاء الكلية : درس أرسطو في كتابه «فن الشعر» الأجزاء الكيفية للمسرحية التراجيدية اليونانية . كما وُصف أجزاءها الكلية . وخلاصة هذا التقسيم الكمي : أن التراجيدية القديمة - بشكل عام - تتألف من عدد من المشاهد . أو الفصول - الخشبية - التي تعصل بينها أناشيد غنائية جماعية .

وعندما أخذ الشكل التراجيدي - في بدايته - يتطور بتغير الأوضاع الاجتماعية والفكرية في اليونان . أخذت أهمية المشاهد الخشبية في الازدياد والامتلاء . بينما أخذت أهمية الأناشيد الجماعية في التضاؤل . ولقدان الصلة العضوية بالموضوع الرئيسي الذي تعالجه أحداث المسرحية . وحين توقف الإبداع التراجيدي في اليونان القديمة . وتسربت أوجه كثيرة من حضارتها إلى الحضارة الرومانية . تسربت الدراما بزي غير زُيها . واشترط الشاعر اللاتيني هوراس - في القرن الأول الميلادي - ألا تتجاوز المسرحية الواحدة خمسة فصول . أو تقل عن ذلك . كما طالب الجوقة بألا تشد بين تلك

فصول أم أكثر. وهو - بلا شك - إجراء حر حديث.

أوتيس : « يتاحى نفسه) يقولون .. الخ ، ^(١٠) وى مسرحية « عترة » نجد مثل هذا التوجيه المسرحى . الذى نعتقده فى أى أثر درامى كلاسيكى : «وفى هذه الأثناء . يظهر مارو وغضبان من وراء الشجرة . وى غير الناحية التى اختفى فيها داحس . فيسند أحدهما سهمه إلى ظهر عترة . فتراه علة وتضطرب . فيصبح عترة بالجل دون أن يلتفت إليه ^(١١)»

لا شك أن مثل هذه الإرشادات المسرحية المنبئة فى مسرحيات شوق . محاكاة لما كان يجرى فى المسرحيات المصرية - أو الفرنسية - المعاصرة . التى كانت تحفل بمصالحص جديدة . لم يكن يعرفها القالب الكلاسيكى

« الموضوع » لقد اعتبرت مسرحيات شوق - غير الكوميديّة - ذات خصيصّة كلاسيكية . لأن موضوعاتها مستمدة من التاريخ والأساطير . فليستأذنا الدكتور محمد مندور - فى محال تعداد الأصول الكلاسيكية التى تأثر بها شاعرنا - يقول : «اختار شوق لمأسيه . موضوعات تاريخية . سواء أكان التاريخ حقيقيا أم أسطوريا . وذلك على نحو ما فعل الكلاسيكيون الفرنسيون ^(١٢)» وفى هذا تأكيد لما جاء عند الدكتور شوق صيف : « وهذا كله يعنى أن شوق أقبل على المأساة . وهو يعرف قواعدها . ويظهر أنه أعجب بالمسرح الفرنسى الكلاسيكى فى أثناء القرن السابع عشر . إذ كان الشعراء من أمثال كورنى وراسين يتخطون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة وشوق فى ذلك كله مقلد للمدرسة الفرنسية الكلاسيكية فهو يتركه عصره إلى العصور القديمة . وهو يختار شخصياته من النجوم التاريخية الأمامة ^(١٣)»

وهناك - بلا شك - عشرات من الدارسين يسلمون بهذا الاستقراء . فإذا حصرنا نوعية المصادر التى اتخذ منها شوق موضوعات مسرحياته التى بين أيدينا . ألفناها هكذا

- التاريخ المصرى القديم : مصرع كليوباترا - فيبر .
- التاريخ المصرى الحديث : على بك الكبير .
- التاريخ العربى الإسلامى : أميرة الأندلس .
- التراث العربى الشعبي : مجنون ليل - عترة .
- الواقع المصرى القريب : الست هدى - البخيلة (كوميديتان)

ولكن بالرغم من مطابقة هذه المصادر عند شوق لادعاءات النقاد . إلا أن المطابقة ظاهريّة . وليست عميقة الفلستية التى كانت تكن خلف هدف الكلاسيكيين من استيعاب التاريخ والأساطير . فليس كل كاتب مسرحى يستمد موضوعاته من التاريخ أو الأساطير . بعدا كلاسيكيا طبقا للمفهوم الكلاسيكية الاصطلاحي . لأن هذه المصادر ليست وقفا على كتاب هذا المذهب دون غيره . فهناك عشرات من كتاب المسرح فى العالم - والوطن العربى ضمنيا - استعنوا بمواد تاريخية أو أسطورية . ولكن لا يمكن اعتبارهم كلاسيكيين - أو مقلدلين للكلاسيكية الفرنسية - مجرد اللجوء إلى نفس المصادر . فشكيب . مثلا . قبل أن يكتب كورنى وراسين - نظم عشر مسرحيات . استمد موضوعاتها من التاريخ

وإذا كان أحمد شوق لم يلتزم بأبسط المسائل فى بناء المسرحية الكلاسيكية - وهويات تقسيمها الكئى من حيث عدد الفصول - فهناك أيضا مخالفة أخرى صريحة فى بعض أمور هذا البناء . وهو - بدوره - أمر يسهل ملاحظته على كل من يطلع بشعة من النصوص الدرامية فى نفس المذهب . فنص المسرحية عند كورنى أو راسين - أو أى شاعر درامى كلاسيكى فى فرنسا - كان يخلو من الإرشادات والتوجيهات المسرحية . التى تحدد طبيعة المنظر أو البيئة التى تجرى فيها الأحداث . أو تصف درجة اعمال الشخصيات . وتحركاتها . وأزياءها . أو تشير صراحة إلى دخول شخصية معينة أو خروجها من المشهد القائم . وإنما كانت المسرحية تستل مباشرة بكتلى «الفصل الأول» . ثم تسلسل المشاهد وهى مرقمة طبقا لدخول كل شخصية إلى المنظر أو خروجها منه . ولهذا . كان كل مشهد يبدأ برفه . مع أسماء الشخصيات المشتركة فى أدائه دون تحديد للمكان أو الزمان أو وصف الشخصية ونوعية انفعالها وتحركاتها . فمثلا . يفتتح الفصل الأول فى مسرحية « فيلر » - للشاعر الكلاسيكى راسين - بلا إرشادات . على النحو التالى

- المشهد الأول : هيرولت - هيرولت - تيرامين .
- المشهد الثانى : هيرولت - تيرامين - إيتون .
- المشهد الثالث : فيلر - إيتون .
- المشهد الرابع : فيلر - إيتون - بانوب
- المشهد الخامس : فيلر - إيتون .
- ... وهكذا . تجرى الفصول الأربعة الباقية .

ويتضح من هذا . أن المشهد المسرحى يتعدد بدخول شخصية - أو شخصيات - أو خروجها . دون تعيين مكان الأحداث . أو الإشارة إلى أهم الملامح الجميسة أو النفسية أو الاجتماعية التى تميز الشخصيات .

أما المسرحيات الشوقية . فهى مزودة بإرشادات . لم تكن معروفة . فى المسرحيات الكلاسيكية . فالفصل الثالث - مثلا - من مسرحية «على بك الكبير» يفتتح هكذا : «الوقت بعد الغروب . فى سرادق محمد بك أبو الذهب بالصالحية . حيث دارت رحى الحرب بينه وبين على بك . فى الوجه محمد بك راقد على سرير . وعنان الجاسوس التركى يكبس قدميه . فى أحد جوانب السرادق جماعة من البكوات يتعدلون . ويلعبون الشطرنج . فى الجانب الآخر خادمان مصريان مشغولان بتنظيف ملابس محمد بك أبو الذهب .. ^(١٤)» كما نجد فى مقدمة الفصل الثالث من مسرحية «مصرع كليوباترا» . هذا التوسيع الحديث للمنظر : «ومعد فى الإسكندرية . يقسم جدار المسرح إلى قسمين : القسم الأكبر داخله . وتظهر فيه حجرة الكاهن الأكبر أوتيس . وعلى جدرانها زهوف نسجت عليها حقائق وقواير . وهنا وهناك صر وصناديق يشف بعضها عما فيه من أفاع وحيات . باب خلئى يؤدى إلى المعب . وثلاثة جانبية تطل على الفضاء . فى حجرة الكاهن أوتيس ؛

(الحكيم) - **مر شهربار** ، وأوديب ، وإزوريس ، والفرعون الموضوع (على باكثير) - **شهر زاد** - (عزيز أباطة) - **الزير سالم** (الفرید فرج) - **حكاية من وادي الملح** (محمد مهنا السبد) ... الخ .
فلذا تتجاوز مسرحيات شوق الجادة كل هذا التراث العربي ، وتنتمى دونها بالتأثير الكلاسيكي من ناحية الموضوع ، مع أن بعض مؤلفيه كانوا على علم بظهور المسرح الفرنسي وحركاته الملهية ، وكتب بعضهم الآخر مسرحياته ١٩١٥-١٩١٦ ؟

لقد نشأ المسرح الشعري منسجاً على هياكل من الأساطير والحرفات ، التي كانت تستعرج في أذهان الناس القدامى بموضوعات التاريخ الحقيقي ، ولهذا ، يميل المسرح الشعري - خلال المصورات ومختلف البلدان - إلى أن يتخذ موضوعاته من التاريخ والميثولوجيا ، لأن هذين المصدرين أقدم - من المادة الواقعية - على تقبل الاحتمال ، والإيحاء بالواقع ، واستجاب شتى الدلالات والتضمينات الذهنية والوجدانية ، ومعاشية للقصائد الشعرية ، بما تحفل به من صور ، ومجازات ، وقطرة على التخاذ إلى أدق مشاعر الإنسان .

وسيتأخذ المسرح الشعري عند الكلاسيكيين مادته من التاريخ والأساطير . كان يتركز في ذلك على مبدأ مذهبي قوي ، لا نعتقد أن أحمد شوق حاول أن يلم به أثناء دراسته . وإنما استمد موضوعاته من هذين المصدرين ، مدفوعاً بعامل واع ، وآثر غير واع ، أما أولها ، فهو محاكاة معاصريه من كتاب المسرح المصري . وثانيها الاستجابة الثقافية لحاجة الأداة الشعرية التي أعادها وتوكلت ناصيتها ، وأملت عليه هذه الموضوعات - خاصة أن طبيعة المسرح الشعري تميل (بالطرفة) - إلى صوغ هذا التعبير - إلى التاريخ والأساطير .
أما المبدأ الفكري الذي يكن خلف الرؤية الكلاسيكية الجديدة عند اختيار موضوعاتها ، فهو تقليد أعمال القدامى من درامتي العصر اليوناني والروماني . وهذا المبدأ يعتبر تطوراً لمبدأ آخر قديم ، يقول بأن الفن «محاكاة للطبيعة» . ولحاولة تفهم هذا التعريف للفن - الذي يعد من أخص خصائص الكلاسيكية الجديدة - استطاع ناقد إنجليزي أن يجمع أكثر من سبعين معنى مختلفاً للفظ «**الطبيعة**» .
عرضت لدى المؤلفين الإنجليز بين سنتي ١٦٦٠ و ١٨٠٠ . فقد يعنى اتباع «**الطبيعة**» : محاكاة الشاعر للواقع الخارجي ، وبهذا يكون الاتباع دألاً على «**الواقعية**» . أو مشابهة الواقع . وقد تعنى محاكاة الطبيعة . محاكاة الخصائص الإنسانية العامة التي يشترك فيها كل البشر . في كافة الصور والأقطار . وعلى هذا ، يجب على الشاعر أن يعالج ما هو شمولي وعالمي ، وألا يعالج ما هو خاص أو فردي . كما قد يعنى اتباع الطبيعة : التقيد بقواعد الأساندة القديمة التي اكتشفها ، ولم يترعرعوا - ومن ثم - لا تزال هي نفس الطبيعة ، ولكن في شكل منمنح فاعلية - للواقع - لا يتم تقليدها مباشرة . لأنها لا يمكن أن تقدم للمثال أو النموذج الجليل ، إلا أن القدامى قاموا بعملية الاختيار ، والتزيين والتهذيب . فلذا راح للمبدعين الكلاسيكيون الجدد ، يقلدون القدامى ، فإمّا يعنى ذلك أنهم يتبعون الطبيعة . ومن هنا ، وجب دراسة الآثار اليونانية

الإنجليزية - وهي : الملك جون - ويشارد الثاني - هنري الرابع (جوزان) - هنري الخامس - هنري السادس (ثلاثة أجزاء) - ويشارد الثالث - هنري الثامن . كما استمد من التاريخ الروماني مادة مسرحيته : **بوليوس قيصر** - وأنطوني وكليوباترا . ومع هذا - لا يمكن - بأي حال - أن يعد شكسبير - بتاريخية مادته ، وشعرية لغته . وجذبية موضوعه - كلاسيكياً بالمعنى التقدي المعروف . كما وضعت خلال القرن الحادي والثامن عشر المسرحيات التي استقت موضوعاتها من الأساطير والحرفات . ولا يمكن - البتة - عزوها إلى القصيدة الدرامية الكلاسيكية . ففي الدراما الفرنسية الحديثة - مثلاً - نجد : **فيلوكسيس** - **أوديب** - **أنجيولي** (كركنو) - **أورفيوس** - **الآلة الهندسية** - **ألفريون** ١٩٨ - **ولن تلوم حرب طروادة** - **البحر** - **السلباب** - **إيريديس** - **التيه** (أنوي) - **مينا** ... الخ . فهل يمكن اعتبار مؤلفي هذه المسرحيات - ألفريدي جيد ، وجان كوكو ، وجيروود ، وسارتر ، وأنوي - كلاسيكيين فرنسيين جدد أنهم - **كلاسيكهم القديم** - فقلوا أوعية مسرحياتهم من الأساطير والحرفات ؟؟

وهذا السؤال - يمكن أن يثار - أيضاً - حياك كثير من المسرحيين العرب الذين اقتطعوا موضوعاتهم من التاريخ والأساطير . قبل وبعد تأليف شوق لمسرحياته . فهل يعد هؤلاء أتباعاً للمذهب الكلاسيكي - كما عرفته فرنسا في القرن السابع عشر - مجرد أنهم هجروا أرض الواقع إلى عالم الخافي مخالفة وعيالاته ؟؟ إن الأنظمة على ذلك لا تقع تحت حصر . فن مسرحيات تاريخية نسوق عشوائياً : مقال مصر عراي (محمد العبادي) كليوباترا (إسكندر فرج) - صلاح الدين الأيوبي (نجيب حداد) - صلاح الدين ومملكة أورشليم (فرح أنطون) - فتح الأندلس (مصطفى كامل) - عمرو بن العاص (إسماعيل عبد المنعم) - حور حبيب (مخايل بشارة) - عبد الرحمن الناصر (عباس غلام) - الهادي (عبد الله عفيف) - أحسن الأول (عادل الغضبان) - الحاكم بأمر الله - وأبطال المنصورة . والبدوية . وإسماعيل الفاتح . وبيت الإخشيد (إبراهيم رزقي) - صقر قريش (عماد تيمور) - العباسية . الناصر ، شجرة البوء غروب الأندلس (عزيز أباطة) - إبراهيم باشا . وإخناطون . وفريقتي (علي باكثير) - صلاح الدين . النسر الأحمر (عبد الرحمن الشرفاوي) - باب الفتح (عماد دياب) - رفاعه الطهاوي (نعمان عاشور) - حصار القلعة (محمد إبراهيم أبوسنة) - إخناتون (أحمد سويلم) - الوزير العاشق (فاروق جويعة) ... الخ .

ومن مسرحياتنا التي اعتمدت في ميثاقها على الحكايات الشعبية والأسطورية : أبو الحسن المفلح (مارون نقاش) - هارون الرشيد - الأمير محمود عفيفة - عترة (أحمد أبو علي القباقي) - هارون الرشيد مع قوت القلوب (محمود واصف) - ثارات العرب (نجيب حداد) - أدونيس وعششروت (وديع أرفاضل) - عبد الشيطان (محمد فريد أبو حديد) - أودشير (أحمد زكي أبو شادي) - شهر زاد - ويراكا . ويليالون . وأوديب . وإيزيس (فريق

المسرحيات ، بسبب الانقراض إلى الفعالية الدرامية ، والذي ينشأ من الاعتماد على الكلام في تحقيق أبعاد الشخصيات ، بدلاً من الاعتماد على الأفعال التي تعد العنصر الأساسي في تعميق ملامح كل شخصية ، أو تمييزها عن غيرها .

وتأسس على هذا الانقراض إلى الموضوعية ، والميل إلى الشعر كخفيف ذاتي ، يجمع النقد على اتهام المسرحيات الشوقية بسيطرة الطابع الغنائي . وإذا كان الكلاسيكيون الجدد قد خالفوا انتمهم من شعراء الدراما اليونانيين ، وجعلوا مسرحياتهم الفرنسية مشاهد درامية خالصة ، بعد أن كانت - قديماً - تتألف من مشاهد درامية وأخرى غنائية ، فإن شاعرنا لم يستند المسرح الكلاسيكي ، وإنما بنى مجازي المسرح الغنائي في عصره الزاهر عصر أحمد أبو حليل القبلي ، والشخ سلامة حجازي ، ومنيرة المهدي . وسيد درويش ، وقامل الخطي ، ودادود حسن ، فأضاف إلى مسرحياته الجادة ، مشاهد من الرقص ، والغناء ، والسحر ، كما في مسرحيات «مصرع كليوباترا» ، «والقيز» ، ودل بك الكبير» ، و«عنترة» ، مما أضعفها بعيداً عن منافع التراجيديات الكلاسيكية .

كما ترضع المسرحيات الشوقية بآليات قصيدية الزكيب ، والمناق ، شبه بمقطوعات الخواطر الحرة . التي يمكن فصلها بسهولة ، وضعتها إلى ديوان شعره الغنالي ، دون أن تفقد خصائصها الموضوعية ، مما يؤكد أنها ليست عتصراً مذاباً في كيان درامي لا يمكن أن يستقل بذاته ، إذا ما اجتز بفردية . فلتا تشييد الشبهة التي يبتنيها إلياس في مسرحية «مصرع كليوباترا» - ومطالها «أنا أنطونيوس» ، وأنطونيوس أنا - تتألف من أربعة عشر بيتاً من الشعر ولايربطها بكانها في المشهد المسرحي إلا البيت الأول والأخير :

هو أعطى الحب تسامحاً لـ

لم لأعطى الهوى تسامحاً مناً ؟
أما بقية القصيدة فهي مقطوعة غنائية مستقلة ، تصلح دائماً للفناء لتنفرد لأن موضوعها عن لوايح الغرام - بوجه عام .

واشترطت توافر وحدة الفعل في المسرحية الكلاسيكية . أدى - بالضرورة - إلى خلق وحدة الطابع العام ، الذي يجب أن يسيطر على التراجيديات كتراجيديات ، والكوميديات ككوميديات . دون تبادل بين عناصر هذين الجنبين الدراميين . ومسرحيات شوق الجادة لم تعرف الفصل بين هذين الشكلين الأساسيين ، وإنما تضمنت لحظات كوميديية تقوم على المقارنة القليلة ، مما يتعارض مع قاعدة الكلاسيكيين التي لا تسمح بتسرب أية فكاهة إلى التراجيديات ، حتى لا تفقد تأثيرها العام ، الذي يجب أن يكون متساوياً صرفاً . فلتا شخصية أنطو مضحك الملكة في مسرحية «مصرع كليوباترا» ، وشخصية ملاصق مضحك الملك في مسرحية «أميرة الأندلس» ، تثيران التيسم ، مما يثيره مجالس اللهو والطرب ، في مواضع أخرى من مسرحيات شوق . وهذا الجمل القائم المترسّد الذي يجب أن تتلف به التراجيديات ، بل الدراما البرجوازية أيضاً .

ولقد كانت المسرحية الكلاسيكية تتجنب عرض الأفعال العنيفة فوق خشبة المسرح ، كالقتل ، والانتحار ، والحرق ،

واللاينية القديمة ، والاعتداء بها . ومع أن هذا التضييق ينطوي - بلاشك - على تبرير عقل للإحسان الشديد بتلك الآثار ، إلا أن الدعوة إلى التقليد لم تكن تهدف إلى محاكاة العمياء ، وإنما اشترط مشرعوها أن تكون مقرونة بالعقل . والمنطق ، واللباقة الأدبية . وفي هذا يقول الناقد دوينيالك : « اقتراح اتخاذ القدماء نماذج في الأشياء التي ابتدعوها بطريقة مقرونة » . وبالتالي ، أخذ الكلاسيكيون الفرنسيون يتقنون موضوعات تراجيدياتهم من التاريخ والأساطير .

تري ، هل كان شوق الشاعر العربي الثاني ، على دراية - نظرية أو تطبيقية - بهذا المبدأ الكلاسيكي . ثم قام بتعريبه عن طريق الإيصاد - بموضوعاته - عن تاريخ اليونان والروم وأساطيرهم ، واللجوء إلى تاريخ قومه وحكاياتهم الخرافية . حتى لو لم يكونوا على معرفة بالمسرح ؟؟ أم ترى ، أن هذا المبدأ لم يرد على ذهنه ، وإنما كان - على نحو عفوي - يستهدي ثقافته المصرية المعاصرة ، التي كانت تلتجأ - بالدافع (القبطي) ، وبلا مذاهب أو تقنيات فلسفية - إلى المصادر القصصية التراثية ، تتب فيها عن المادة الصالحة للمعالجة الدرامية . فلم نجد ما هو أصلح لمسرحها الشعري من التاريخ والأساطير ؟؟

• المحقولة ونظرياتها : رأينا الكلاسيكيين الجدد يقرون مبدأ محاكاة القدماء بالاتباع المقتلبي الذي كان يسود ثقافة العصر . ولما كان العقل عندهم يعد أهمي ملكات الإنسان فقد أولوه السلطة المطلقة للتحكم في مجموع الخيال ، واحتدام المرافط . ولكنه لم يكن العقل الجانب المنطقي ، وإنما العقل التمثل الحساس الذي استطاع أن يفجر ، في الأدب الكلاسيكي ، تحليلات دقيقة للعوالم البشرية الحارة . لا تزال تميز الوجدان ، لأنها ذات طابع عام ، يتعامل مع الحقائق العلمية ، والأفكار العامة . التي يتقاسمها الناس . ولهذا ، وُصِف الكلاسيكيون بأنهم يفكرون بقلوبهم . ويشعرون بقلوبهم .

ولما كانت النظرية الكلاسيكية - على هذا النحو - ترتكز على مبدأين أساسيين ، هما : محاكاة القدماء ، وتحكيم العقل ، فإن أصورها الفرعية الأخرى ، كاللباقة ، والعدالة الشعرية ، والبساطة ، والوضوح ، وجزالة التعبير ، والفصل بين الأنواع ، والدقة في تصوير الشخصيات ، والوحدات الثلاث ، وغير ذلك - تعد نتاجاً طبيعياً لنشاط العقل الواحي .

وإذا استعطينا مبدأ المحقولة - ونظرياتها - في مسرح شوق القدماء . يعني هذا الانقراض الخروج - مرة أخرى - من دائرة القيود الكلاسيكية إلى رحابة المذاهب الدرامية غير المتزومة بالقواعد ، كالرومنسية - مثلاً - وليس الرومنسية بالذات ، كما يحلو لكثير من النقاد زجها في شوق . كما لو أنها المذهب الوحيد الخارج على أصول الكلاسيكية . فقاعدة الوحدات الثلاث - التي استنواها فيها بعد - غائبة تماماً في مسرحيات شوق ، وليس في غياب هذه القاعدة - أو غيرها من أصول كلاسيكية - ما يعيب تلك المسرحيات ، ولكن فيها ما ينق عنها خصيصية كلاسيكية هامة ، ومن ذلك أيضاً ، القصور الموضوعي في تصوير شخصيات تلك

يسألها عما إذا كانت لا تزال تحبه ، كما أن الصراع الذي دار في المسرحية بين الحب والشرف أو الواجب ، انتهى نهاية سعيدة بزواج البطليان ، وكان من الأصح - كلاسيكياً - أن ينتهي بكارثة .

١ - والحقيقة ، أن أرسطو نص بكل صراحة - في كتابه «فن الشعر» - على وجوب مراعاة وحدة الفعل في المسرحية التراجيدية . حيث قال : «ولا تشمل وحدة الحبكة - كما يظن - في كون موضوعها يدور حول شخص واحد . فهناك أشياء لا تخص نفع هذا الشخص الواحد ، ولا يمكن أن تحرك في وحدة ولما كان كل فن من فنون الحكاية ، هو دائماً حكاية لفنٍ واحد ، وكذلك الحال في الشعر . فالقصة - كما مكانة للفعل - يجب أن تعرض لفعلًا واحدًا . تأمًا في كليته ، وأن تكون أجزاؤه العديدة . مترابطة ارتباطاً وثيقاً . حتى إنه لو رفع جزء في غير مكانه أو حلف ، فإن الكل التام يصاب بالفشل والاضطراب . » (الفصل الثامن) .^(١٥)

ومن ثم ، أكد المشرعون الكلابسيكيون وحدة الفعل في المسرحية . واستعاد الأحداث الثانوية التي كان يمكن لوجودها . أن يكسو الموضوع الرئيسي صوراً ومشاهد وظلالاً تثيره وتدعمه . إذا ما استخدمت هذه الحبكة الثانوية الاستخدام الصحيح .

٢ - أما فيما يتعلق بوحدة الزمان ، فإن أرسطو لم ينص عليها صراحة . وإنما قال في مؤلفه المذكور : « ونحاول التراجيديا أن تعبر مداهها - كلما أمكن ذلك - على زمن مقداره دورة شمس واحدة . أو تتجاوز ذلك بقليل » . ولقد اتخذ الكلابسيكيون من هذا النص غير الاشتراطي ، قاعدة ملزمة تهم على الشاعر المسرحي أن يجري أحداث مسرحيته خلال أربع وعشرين ساعة أو أزيد من ذلك بقليل .

٣ - ولم يشر أرسطو إلى وحدة المكان - لا من قريب ولا من بعيد - وإنما استنبطها المشرع الإيطالي ماجي سنة ١٥٥٠ م من وحدة الزمان . وتقتضي هذه الوحدة بأن تقع أحداث المسرحية في مكان واحد ، أو أماكن متعددة : في جزيرة ، أو مدينة ، أو مقاطعة . أو على حد تعبير كورني : « الأماكن التي يُستطاع الذهاب إليها في أربع وعشرين ساعة » .

ولقد وجد المشرعون الكلابسيكيون لقاعدتي الزمان والمكان . أساساً عقلياً . وهو أن توافرها في العمل المسرحي . يساعد على اكتساب القوة النفسية . والإيثار والتكيز .

ولو تفحصنا مسرحيات شوق . ماحتين عن هذه الوحدات . الثلاث . اتخذنا تطبيقاً لها . وعدت أعماله الدرامية - في نظر الكلابسيكيين - خارجة على المذهب وبجافية له . بل انتهت به (البريرة) ، مثلاً أنهم فوّقوا الكلابسيكيين مسرحيات شكسبير - رغم شدة إعجابها بها - بالهمجية والاضطراب إلى الذوق . والاضطراب المعقّد .

ومع أن شوق يكاد يلتزم في مسرحياته بنمط درامي واحد ، يمكن أن يبحره داخل حثث وحدة الفعل ، إلا أنه يخرج على ذلك أحياناً ، بإضافة حبكة ثانوية ، إلى الحكمة الرئيسية . فموضوع مسرحية « مصر كليوباترا » - مثلاً - يدور حول علاقة أنطونيوس

والاغتيصاب ، حتى لا تؤدي هذه الأمثال مشاعر الخيال ، وتجاوئ اللوق السلام . ولهذا ، كانت تتوكل إحدى شخصيات المسرحية رواية تلك الأحداث المثيرة ، التي يفرض وقوعها خارج منطقة التخيّل . فإذا رجعنا إلى مسرحيات شوق ، نجد أنه لا يأخذ بعيداً إثار وصف المناظر العنيفة على مشاهدتها ، وإنما يفضل عرضها على المترجمين كتابات الأساليب الأخرى المختلفة ، سواء كانت رومنسية ، أو واقعية ، أو بطيحية ، أو رمزية . أو تعبيرية . فهو وإن كان يتحاشى عرض المارك الحربية بسبب استحالة تنفيذها على خشبة المسرح ، لا يمنع من عرض الأحداث العنيفة على الجمهور . ففي مسرحية « مصر كليوباترا » - على سبيل المثال - تقع سلسلة من مشاهد الانتحارات ترتكب على مرأى من المشاهدين ومسمعون . يبدأها أورووس - تابع أنطونيوس الرومي - يعلن نفسه بالخنجر . ويتبعه سيده بنفس الطريقة . وعلى إثر ذلك ، تنتحر كليوباترا بسم الأفاعي . وتتلوها وصيبتها المخلصتان شريون وهيلانة . تنفض أولاهما ، وتنتجر ثأنها في آخر لحظة .

وإذا كانت التراجيديا - كما عرفت عند كورني ، وراسين ، ومنظري المذهب الكلابسيكي - تتخذ أبطالها من طبقة الملوك . والنبلاء والقواد ، حتى يصدر عنهم ما يسهم بالجلال والجلدية والفعل العظيمة ، فإن شوق - وإن استعان في بعض مسرحياته الجادة بمثل هذه الشخصيات ، كـ : كليوباترا ، وفيليز ، وعلى بك الكبير ، إلا أنه لم يعصم تلك القاعدة ، مما يشير إلى عفوية هذا الاختيار . فن أبطاله المستثنين من النبالة الطبقية قيس بيجون ليلي ، وعترته بن زيبه الأمة السوداء ، وإن كان أبوه من سرّة قومه .

ولما كانت الكلابسيكية الفرنسية (تفضل) إنهاء المسرحية التراجيدية بموت أو فجيعة . والمسرحية الكوميديّة بفاعّة سعيدة . فإن النهايات في مسرحيات شوق الجادة ، لا تخضع كلها لذلك المطلب . وإنما تنتج اتجاهها عسرياً متحرراً . لمسرحية « بيجون ليلي » تنتهي نهاية مأساوية بموت بطليها قيس وليلي . وتنتهي مسرحية « عترته » بنهاية « كوميديّة » سعيدة باقتران بطليها العاشقين . بينما تنتهي مسرحية « مصر كليوباترا » نهاية مزدوجة شبه ميلودرامية . فهي مأساوية حين ينتحر أنطونيوس ، وخيبته كليوباترا . وهي نهاية سعيدة بزواج حامي من حبيبة هيلانة . وهكذا تتصل مسرحيات شوق عن مطلب النهاية الكلابسيكية (المفضلة) للتراجيديا .

• الوحدات الثلاث : من الأصول التي استبها الكلابسيكيون الدراما . وأصرّوا على وجوب مراعاتها عند كتابة التراجيديا . ما يسمى بالوحدات الثلاث : وحدة الفعل ، وحدة الزمان ، وحدة المكان . وعندما عرضت مسرحية « السيد - ٣١ / ١٩٣٧ » للشاعر الكلابسيكي كورني . أثار نجاحها زوبعة نقدية - بين الأنصار والخصوم - عرفت بـ « معركة السيد » . وكان من أبرز ما وجه إليها من نقد . أنها تنفّر إلى ثلاثة أصول كلابسيكية : فهي لم تلتزم بقانون الوحدات الثلاث بما عماشى المقول . ويشاكل الواقع ، ولم تراع الياق ، وذلك عندما يأتي البطل رودريجو إلى بيت حبيته شين عقب أن قتل والدها ، كي

بقوله : « ومن العلوم ، أن الكلاسيكية قد تعصب لما يستوله : بالوحدات الثلاث ... » و « عرجة مسرحيات شوق ، تجد أنه لم ينقد بهذه الوحدات »^(١٧) ، ويجري النقاد الآخرون في نفس الجرى .

ولاشك أن هناك مسرحيات عالية عديدة محكومة بقاعدة الوحدات الثلاث على نحو عضوي . ومع ذلك ، لا يراها النقاد (أبدأ) متأثرة بالكلاسيكية مجرد وجود مثل هذه القاعدة . أو نحوها . ف « مسرحية «الأب» لأوجيست استرنديج ، تتألف من ثلاثة فصول ، ورغم هذا ، تتوافر فيها الوحدات الثلاث ، وتعتبر مسرحية متممة إلى المدرسة الطبيعية ، التي لا تهتم بالتقنية المبركة . وإنما تجعل هما الأول أن يكون الموضوع . في القطعة المسرحية . شريحة حرة من واقع الحياة .

تعليق .. له ما بهله :

من المعروف ، أن المذهب الأدبي يتكون من تأكيد مستمر لعناصر أساسية معينة ، تتكرر بلدانيا في جملة من الأعمال الأدبية . وبهذا ، تنتمي تلك الأعمال - رغم الاختلافات الفردية بينها - إلى هذا المذهب أو ذاك . والكلاسيكية الفرنسية - كـ مذهب - تنطوي على مبادئ جبالية . يسهل التعرف على قسماها الواضحة في الآثار الدرامية التي تنسب إليها . والنقد الذي يتزود بهم جبالية مسقة . ثم يروح بفشش في أي عمل أدبي يتاح له . عن مقدار وجودها فيه . لا بد أن يجد بعض هذه القيم على أي نحو من القوة . أو الضعف . أو الانحراف . وبهذا النقد أكثر تسمتاً . إذا ما راح يمدح أو يقدح في هذا العمل أو ذاك . تبعاً لتوافر أو قلة توافر تلك القيم سابقة التجهيز .

والبحث عن المبادئ الكلاسيكية في مسرح شوق ، أمر قد يكون مشروعاً إلى حد ما . إذا تحرر من حتمية الافتراض بأن شوق قد درس أصول المسرح الكلاسيكي الفرنسي أثناء وجوده في فرنسا . وأنه وعاه . وحاحاه عند الممارسة . وإن حاد عنه في (غالبية) الأوجه . التي يجب أن تتوافر في المسرحية من هذا المذهب . إلا أن نتائج الدراسة - التي سقناها هنا - لا تجد تأثراً واعياً لهذا المذهب . وما يمكن العثور عليه من (شبه) أصول كلاسيكية . ليس سوى عناصر درامية عامة . لا يقتصر استخدامها على هذا المسرح بالذات . وإنما هي - كما قلنا - قسمة شائعة بين المسرحيات ، بل إن الكوميديا يمكن أن تتضمن مثل هذه العناصر . التي يُظن اقتصارها على التراجيديات أو الدراما الجادة . كالاستمداد من التاريخ أو الأساطير .

ولا ندري . لماذا لا يجد هذا النوع من النقد . في البحث عن عناصر واقعية . أو طبيعية . أو رمزية . أو تعبيرية . أو انطباعية . أو وجودية . أو عيشية في المسرحيات الشوقية . بدلاً من الدوران العشوائي في طاحونة المذهب الكلاسيكي بالذات . ثم المذهب الرومنسي بصفة ثانوية . مع أن ما يعزى إلى شوق من تجاوزات ورومنسية درامية - كالانفلات من قيود الوحدات الثلاث - ليس

بكليوباترا ، ولكن تنشأ - إلى جانب ذلك - علاقة غرامية أخرى - فرعية وشاحية للملاح - بين حاني - مساعد أمين مكتبة القصر - وميلانة ، إحدى وصيفات الملكة . وبينما تنتهي الحركة الأساسية في المسرحية ، بانتحار البطيئ الرئيسين ، تنتهي الحكمة الفرعية . بزواج الشخصيتين الثانويتين . وقياساً على ذلك ، هناك حيكات فرعية في بعض مسرحيات الأخرى ، وإن كانت تبدو عديدة الفعالية ، غير بارزة التصوير . ففي مسرحية « على لك الكبير » ، تجرى - إلى جانب الموضوع الرئيس - قصة عشق ثانوية ، تتعلق بحب مراد بك لأمال - زوجة على بك حاكم مصر - ثم يتبين للجميع في النهاية أنها أخته . كما أن مسرحية « عترة » تتضمن حبكة ثانوية ، تتمثل في غرام ناجية بصخر الذي كان يطعم في الزواج من عيلة . ونفس القصة الفرعية تتكرر في مسرحية « أميرة الأندلس » ، عندما نهم بئينة بنت المعتمد بالقي العرق حسون .

وهكذا ، نفتقد وحدة الموضوع في مسرحيات شوق . أما الوجدتان الأخرتان - الزمان والمكان - فلا أثر لها عنده . بل من المؤكد أنه هو نفسه كان لا يدري عن وجودهما الدرامي شيئاً . وإنما كان يطلق خياله الشعري المصطب في مادة موضوعه . ويصوغها طبقاً لما في ذهنه من تأثرات في التقنية الدرامية . اكتسب أقل قليلها من الثقافة الفرنسية التي احتل بها مباشرة . وتبنى أغلبها من مصادر فرعية . كانت تجهل القيود الكلاسيكية . وتعتمد على الأصول الدرامية العامة التي تفرزها طبيعة المسرح . فأحداث كل مسرحية من مسرحياته ، لا تقع - واقعياً - خلال فترة زمنية مقدارها أربع وعشرون ساعة . ولا تتحدد - في وقوعها - بمكان واحد . حسب المطلب الكلاسيكي المفروض . وإنما تسترق أحداث كل مسرحية ، أياً وأصابع ١٠٠ شهراً . لا لأنها تخط بالحروب والمعارك التي تسترق الزمن المديد فحسب . ولكن لأن البناء المسرحي عند شوق بسيط . وإن لم يكن على النحو الكلاسيكي المركز . فهو لا يفتح مقدمة مسرحيته بأزمة مستحكمة . تأخذ أحداثها في التتابع حتى الدروة . ثم تأخذ في الانفراج نحو الحل . مما يحصل معه توافر وحدة الزمان وبالتالي وحدة المكان . وإنما كان يبدأ عمله بمقدمة تمهيدية ، تغضي إلى أزمة . ثم إلى سلسلة من المواقف التي تنتهي بمناقته . وتطلب هذه المواقف فسحات زمنية فيها بينها . تتم خلال تطورات وتغييرات في الأحداث . ومن ثم . يتمدد الزمن . ويتخطى حدود الانحصار في حيز وقتي محدود . ولا عبرة بعد ذلك بوحدة المكان التي تفرزها - في الكلاسيكية - وحدة الزمان .

ولقد اتفق كل النقاد - الذين اتهموا مسرحيات شوق . بأنها سلكت مسلك الكلاسيكية الفرنسية في قواعدها - على أنها لم تلتزم بمبدأ الوحدات الثلاث ، الذي كان يعد أصلاً واجب الاتباع . حتى أشيع بأن كورني كان يعاني من تطبيقه في مسرحياته . ويحيل إلى تجاوزه . بينما كان راسين يمارسه في سر . وكأنه قد خلق من أجله . يقول الدكتور شوقي ضيف عن شاعرنا : إنه « لا ينطبق بنظرية الوحدات الثلاث »^(١٨) . كما يؤكد الدكتور محمد مندور ذلك

درس للنسبة الغربية. وأنه حاول جاهدا أن يثبت قدرته على عماكانها وفيلدها. ^(١٨) ويقول أستاذنا الدكتور محمد مندور - والناقلون عنه لا يتصور - « والتاريخ كان معينه الأول إذ استمد منه مأسه السمة ... واختار مأسه فترات ضعف وإعلال ... ولقد قارن النقاد بين التاريخ ومأسه شوق ... إلخ ». كما يضيف إلى ذلك - مع الكثيرين غيره - « وفراه يتخذ من المسرح مدرسة لفقه النفس والأبناء وبل الأخلاق. على نحو ما فعل كورن ^(١٩) ». وكان مباحة مثل هذه الغايات الأخلاقية مقصور على الكلاسيكيين من أمثال كورن - بينما يشوبها في تاريخ المسرح منذ مبتداه إلى الآن أمر مقرر - وأنها مسائل تقليدية لمقا على اعتبار الموضوعات الدرامية - في العرس والشرقى على السواء.

وإذا كانت التراجيديات هي أرق الأشكال الدرامية - بل الأدبية أيضاً - فهي أعصرها كتابة. وأصعبها ترفيها. ولعل السبب الأساسي في صعوبة ترفيها. يرجع إلى أن لكل فترة رئيسية في تاريخ الدراما الغربية. تراجيديات خاصة. ومفاهيم خاصة بها. وعلى هذا. إذا كانت تراجيديات كل فترة تختلف عن تراجيديات الفترات الأخرى. فإن النقد يجد صعوبة في استخلاص ملامح عامة مشتركة. لتشمل التراجيديات اليونانية. والرومانية. والإيزبائية. والكلاسيكية الجديدة. ودرامات القرن الثلاثة الأخيرة. والتعرف على تلك الملامح التي تميز المسرحية التراجيدية عن غير التراجيدية. ثم محاولة تطبيقها على مسرحيات شوق. أمر جوهري. لكنه يتطلب بحثاً مستقلاً. لا يدخل في نطاق الموضوع الحالي. كما أن محاولة وضع هذه الملامح المعنية. في صيغة تعريف بسيط. لابد أن يحتاجوا تفسير أهم المصطلحات التراجيدية - مثل: المحاكاة. ما هية الفعل الجاد. خصائص البطل التراجيدي. تأويلات التطهير واضعاً الحوافر والشفقة. معاني الخطأ المأسوي. دلالات الصراع. والمعاركة التراجيدية. والمعاناة. والاستلاء. والاضطراب. والتعرف ... إلخ - ويحل التعريف قاصراً. وأشبه تعريفات القوميس (اللغوية). وعلى أية حال. فإن التراجيديات عبارة عن نمط درامي. يتناول أزمة شخصية ذات مواصفات معينة (أو مجموعة من الشخصيات). تناضل ضد قدر محرم. وهذه الخصية مفروضة. لأن منشأ هذا القدر يرجع إلى طبيعة الشخصية ذاتها. والظروف المحيطة بها. لذا تسيطر على الأحداث عوامل السبية. وروح الجدلية. والتناقض. واستكناه الحياة بالتأمل. خاصة أسباب نكسة الإنسان وقلة. ولا يجهل أن تكون النهاية سعيدة. ما دامت طبيعة البطل ثابتة. ولا يستطيع أن يغير موقفه المقد. وإذا كانت كل التراجيديات الأصلية - على هذا النحو - تتضمن قيماً شمولية عليية. بعرضها لمصير حتى يتعلق بطبيعة الإنسان القابلة للهجوم والسقوط. وهي في موقف مأزوم تحاول فيه مراوغة تلك القابلة المستضفة. فإن التفرج يجد نفسه مضطراً إلى التيقن من حقيقتين: أولاً. أن نفس المازق المعرض يجهل حدوثه في حياة الإنسان. وثانيها. أن المازق القائم. صمته وقفته قوى - داخلية. أو خارجية - يعبر الإنسان من قهرها والتغلب عليها ولهذا السبب. يقتصر التفرج دور البطل التراجيدي. ويشعر

حكراً على الرومنية وحدها. وإنما يمكن عزوها إلى أي مذهب آخر. أو عدم تحليلها بمسئ مذهبي.

الحقيقة. أن للكلاسيكية - دون المذاهب الأخرى - قواعد ثابتة تراعى عند التأليف. وبهذا. يستطيع المؤلف الكلاسيكي أن يعدل في نصه عن وعي بما يتواءم مع هذه القواعد. المعروفة سلفاً. وأنها وصفة طيبة لتكوين دواء. فهي ليست مزاجياً خاصاً. أو حالة نفسية خاصة - كما هو الحال بالنسبة للرومنية مثلاً - وإنما هي قالب فني يحدد الأبعاد. تنصب فيه المادة. لتكتسب ما فيه من زوايا. ومنحنيات. وخطوط مستقيمة. ويضض النظر عن مدى صواب هذه القواعد. أو عدم صوابها. فإن النظرية الكلاسيكية ارتكزت في معيها على أسس عقلية أتاحها الفلسفة المعاصرة. ومن ثم. يصبح من الأفضل ربط الأدب ونظرياته. بتيارات التفكير التي سادت العصر. خاصة كشوف العلوم التجريبية التي كانت آخذة في التنامي والتطور. وعلى هذا. جاهدت الكلاسيكية - تحت تأثير الزعة العقلية - لاكتشاف القوانين التي تحكم الآثار الأدبية. خلفاً. وتكويناً. وتأثراً.

ولا نعتقد أن تلك القوانين كانت في متناول تفكير شوق. كى يتسلط بها. ويطبقها بوعي واقتناع. ولكن ما يمكن أن يكون قد ورد لديه منها هو مجرد الوجود. الذي يتكرر عند أي كاتب مسرحي غير متمذهب كما قلنا من قبل. ولو كان شوق يدرس في فرنسا أثناء ازدهار الكلاسيكية في النصف الثاني من القرن السابع عشر. لتأثر بها فعلاً. وأخذ بما فيها. على نحو يتبع خصائصها أن تكون أكثر بروزاً. وأشد وضوحاً في مسرحياته. فالذهب في هذه الحقبة. كان العقيدة الفنية المهيمنة على التفكير الأدبي. وكان الملتزمون بها يؤمنون من البررة المطلقين. أما الخارجون عليها فهم المردودون المرفوضون. وهذا الأمر. يوافق طبع شاعرنا المحافظ. الذي عاش في فرنسا في بدايات العقد الأخير من القرن الماضي. حيث أضل المذاهب المتحررة. واللاهاجات الحديثة في الفكر العقيدى. ثم عاد إلى مصر. وأخذ يكتب مسرحياته في نهايات العقد الثالث من القرن الحالي حيث لا مذهب ولا التزام بفكر معين متسلط. إلا القيم الدرامية العامة. وأحكامها الأخلاقية التقليدية.

ولكن بالرغم من كل ما سناه. يبقى هناك وهم آخر من أوهام النقد في غاية الأهمية. وكان يمكن البدء منه في دراسة القضية المعروضة. لكن الحتم به يعنى احتمال تحمسه مستقلاً. عندما يتخذ قضية مستقلة بذاتها ويضلل هذا الوهم في التسليم التقليدي بأن مسرحيات شوق - فيما عدا كوميديته الياقطين - (تراجيديات) - مثالية (بالتراجيديات) الكلاسيكية الفرنسية. خاصة (تراجيديات) كورن وراسين. فهل تلك المسرحيات الشوقية تخضع فعلاً للمهم التراجيدي كقياس تقبلي للشكل. أم أنها مسرحيات (جادة) يمكن إعادة تصنيفها فيما بعد. وأن هذا التصنيف لن يضريها بقى الصفة التراجيدية عنها. ما دام يصحح تقييمها. ويضع لها الحدود الشكلية الجديدة ؟؟ يقول الدكتور شوق صيف - وأتباعه في ذلك عديدون - « لا نستطيع أن ننكر أنه [شوق]

تعريف للتراجميديا ، على الصعيد العام ، أو الخاص بحقلها المختلة ؟؟ لا ننقد هذا . فإذا كانت المسرحيات الشوقية (المجادة) ، التي يصورها النقد (تقليدياً) بأنها «تراجميديات» متأثرة بالكلاسيكية الفرنسية ، لا تخضع للمفهوم التراجيديا ، أو مفهوم الكلاسيكية على النحو الذي يتناه هنا ، لما تتميزها الشكل الدرامي الصحيح ، وما هي مصادر التأثير فيها ؟؟ لا شك أن ذلك يعزوه بحث ضروري مكمل ، ولكنه ليس عضوياً ، ولهذا يجب فصله تحت عنوان : «ثقافة شوق المسرحية» . فإلى لقاء قريب ياذن الله .

بالعطف حيال معاناته ، وبالحوف إزاء قدره الخجول . وهذا التخصص المتعاطف ، مع الوعي بتلك الختمية يصاحبها شعور بجلال الإنسان ونباتته وجلده ، عند منازلة الشدائد ، كما تستولى على نفس المتفرج حاسة الاتصال بالحقبة النهائية المطلقة ، التي تشكل خصيصية التراجيديا .

فهل يا ترى ، يعتبر على بلث الكبير - عند شوق - أو عترة ، أو قيس الجنون ، أو المحدث بن حباد ، أبغلاً لتراجيديين في ضوء أية

المواضع والمراجع :

- (١) مقدمة والقرائبات . الطبعة الثانية . القاهرة : ١٩٦١ .
- (٢) اضطرت آراء الدارسين حول تحديد سنة ميلاد شاعرنا ، كما تضاربت حول تاريخ سفره إلى فرنسا ، ولغزوة سنيا . فقد جاء - مثلاً - في كتاب شوق شيف - وشوق شاعر العصر الحديث ، دار المعارف . ط ٦ . ١٩٧٥ - أن شوق ورجع إلى مصر عام ١٩٨٢ (ص ١٦) . وفي مقالة له بمجلة «المجلة» تحت عنوان «شوق ومكانته في الشعر الحديث» ذكر شوق شيف - أنه عاد إلى مصر سنة ١٨٩١ ، ليصل بالقاهرة (العدد ١٤٤ ديسمبر ١٩٦٨ . ص ٢٣) .
- كما ورد في كتاب طه وادي «أحمد شوق والأدب العربي الحديث» - ط روزاليوسف ، ١٩٧٣ ، أن شوق ما بين سنة ١٨٩٠ و ١٨٩٣ ، سافر في بعثة إلى فرنسا ، (ص ١١٢) ، ولكن جاء في نفس الكتاب ، أن شوق «درس في فرنسا منذ أوائله سنة ١٨٩١ ، حيث قضى سنتين في باريس ، وثلاثة في مونتيني» (٢٣) (ص ١٨٢) . وتكررت نفس العبارة في كتاب طه وادي «شوق وشعر شوق الغنائي والسرسي» ط المعارف ١٩٨١ ، ص ١٨ .
- وجاء في كتاب أحمد الحلو «وطنية شوق» أن شوق سافر في بعثة إلى فرنسا سنة ١٨٨٧ ، ط رابطة ، هيئة الكتاب . سنة ١٩٧٨ ، ص ١٢٩ . وقد تكررت سنة ١٨٨٧ - كتاريخ لسفر شوق إلى فرنسا - في كثير من الدراسات التي تعرضت لذلك . أما التاريخ المصطوح به ، فهو أنه حصل على إجازته النهائية في ١٨ يوليوس سنة ١٨٩٣ ، وذلك طبقاً لشهادة الليسانس التي اكتشفت مؤخراً .
- (٣) المصدر المذكور ، ص ١٧٦
- (٤) محمد مندور ، «مسرحيات شوق» . القاهرة : مكتبة نبعة مصر ، ١٩٥٦ ص ١٩ و ٢٠
- (٥) محمد مندور . «لشعر» . القاهرة : دار للمعارف ، ط ثالثة . ١٩٦٣ ، ص ٧٣ - ٧٤
- (٦) على الراعي . «نظرة في مسرح شوق» . مجلة (الغلال) ، القاهرة : عدد نوفمبر ١٩٦٨ ، ص ١١٤ .
- (٧) ماهر حسن فهمي ، «أحمد شوق» . القاهرة . هيئة الكتاب ، ١٩٦٩ . ص ١٧٠ .
- (٨) كمال عبد إسماعيل ، «الشعر للسرسي في الأدب المصري المعاصر» ، القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٨١ ، ص ١٧ .
- (٩) أحمد شوق . «على بلث الكبير» . القاهرة : المكتبة التجارية (د . د . ث . ص ٩٧) .
- (١٠) أحمد شوق . «مصرع كليوباترا» . القاهرة : وزارة المعارف العمومية ، الطبعة الأخيرة . ١٩٣٩ . ص ١٤ .
- (١١) أحمد شوق «عترة» . القاهرة : المكتبة التجارية ، د . د . ث . ص ٩٢ .
- (١٢) محمد مندور . «مسرحيات شوق» ص ٢٠ .
- (١٣) شوق شيف . نفس المصدر ، ص ١٧٦ .
- (١٤) نفس المسرحية ، ص ٥٧ .
- (١٥) ترجمة كاتب المقال .
- (١٦) نفس المصدر السابق ، ص ١٧٧ .
- (١٧) نفس المصدر السابق ، ص ٢٥ .
- (١٨) نفس المصدر السابق ، ص ١٧٥ .
- (١٩) نفس المصدر السابق ، ص ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ .



المصادر التاريخية في مسرحية مجنون ليلى

عبد الحميد إبراهيم

يمكن تقسيم هذه المصادر إلى قسمين رئيسيين :

١ - المؤلفات العربية القديمة .

٢ - التراث الشعبي .

أولاً : المؤلفات العربية القديمة :

قصة المجنون أشهر القصص العنصرية ، ويكاد لا يخلو منها كتاب من الكتب العربية القديمة ، التي تحدثت عن العشق . والميكال العام هذه القصة بدور حول في شاعر ، نبت في بادية نجد وعاش في العصر الأموي . وقد أحب فتاة تسمى «ليل» وتمكن حيا من قلبه ، ثم حالت التقاليد بينها ، وحاول هو من جانبته أن يسترضي التقاليد ، وأن يذلل العقبات بالشفاعات والرسائل ، ففشل . وتآزم الأمور بترويح الفتاة من رجل آخر فيذهل العشاق ، ويهاب بالخشيان ، ويعزل الناس ، ويهم في الوديان . وهو في كل ذلك يلجأ إلى الأشجار ، يبثا مأساته ، ويعطرها من نفسه ، وينتهي به الأمر إلى الموت وحيدا في واد كبير الحجارة . أما فتاته فقد كانت تبادله حيا بحب ، ولكن لا حيلة لها أمام رغبات أهلها فلعن لهم ، وتزوج بمن لا تحب . ولكنها تسلم جسدها فقط ، أما عواطفها فقد ظلت محبطة بها لماضيتها الذي بهم في القفار والوديان .

ونعت «باب بلقيص بمصارع عبي الله» ذكر غير قيس ، وقد بلغه ما عليه ليلي من أدب وكال فلذهب إليها وأعجب بها . وفي الباب نفسه ، وبعد ذلك بصفحات ، يذكر خبر قيس وحبيه إلى البيت الحرام ، وبعد ذلك بصفحات أيضا يذكر خبر التقاء كثيرًا بالمجنون ، وهو يطلق الظياء ، ثم بعد ذلك بصفحتين ترد قصة وفاته ، وفي الباب نفسه ، وبعد ذلك بصفحات ، يذكر خبر التقاء قيس بالأحوص ، وطلبه منه أن يحدته حديث عروة بن حزام الخ .

أما «الوشاة» فإنه يتخطى الأحداث التي تتعلق بنشأة قيس ، وغرامه وسبب عشقه ليتحدث عن المرحلة التي أصبح فيها قيس دائما ، مستوحشا من الناس مستأنسا بالروحش .

ولكن الكتب العربية تختلف في طريقة عرض هذه الأحداث ، وبعضها يذكر هذه الأحداث متناثرة ، وبعضها يكتب بمحدث أوجدانين . وبعضها يزدحم بهذه الأخبار وتلك الروايات ، ويمتلئ بالأسانيد والمعتمات ، وبعضها نجد فيه ترتيبا وتنظيلا إلى حد ما .

وفي «مصارع العشاق» ، نجد أحداث قيس متناثرة ، تحت عناوين مختلفة فن «باب في أصل العشق» يذكر خبر ليلي ، وانفصافها ، حين سمعت بما آكل إليه قيس من جنون وتشريد . وفي «باب آخر من مصارع العشاق» يذكر قصة ليلي ، وقد رجتها أم قيس أن تزوره . ثم يكرر هذا الخبر تحت «باب من مصارع العشاق» ،

ولكن على الرغم من كل ذلك ، انتهى به الأمر إلى المرحلة الثالثة .

طلق قيس الدنيا ، وهام في البرية . يقول عنه أبوه **فلمّا رأينا ذلك غلبنا سبيله فهو في هذه القباب مع الوحوش ، يذهب في كل يوم بهمامه ، يرومض له حيث يراه ، فإذا تنصرا عنه ، جاء فأكل . وإذا أعقلت لياه أبوه بباب ، فيلقونها حيث يراها . ويتنحون عنه ، فإذا رآها أتاهما فأفلح ما عليه ، ثم لبسها .** ويقول عنه شيخ من بني مرة خرج في طلبه **« فخرجت أدور يومي ، فلما رأيته إلا بعد العصر جالسا على كور من الرمل ، قد حط بأصبعه فيه عصفوطا فلدنوت منه ، غير متلبس منه ، ففكر والله منى كآ تنثر الوحش إذا نظرت إلى الإنسان ، وإلى جانبه أحجار فتنازل واحدا منها ، فأقبلت حتى جلست إليه ، ومكثت ساعة وكأنه الشئ النافر المنهيّ للقيام .. ثم عنت له ظباء ، فوالب في طلبها . »**

ثانيا : التراث الشعبي :

دخلت قصة الجنون التراث الشعبي ، ممثلة في كتاب مكوّن من خمس وخمسين صفحة يحمل عنوان **« قصة قيس بن الملاح العامري المعروف بمجنون ليلى »** ولم يُكَلِّم جامع هذا الكتاب ، ولكنّي أظن أنه ألف في فترة متأخرة ، حين شاع تأليف السر الشعبية ، فإن أسلوبه يشبه أسلوب تلك السر في استعمال السجع ، وفي مبالغاته ، وفي ترديد كلمة « قال الراوي » ، وفي الإتيان بأشعار سخيفة ، أقرب إلى الأشعار العامية السهلة ، مثل :

**يا سبتى أنت مصبوري ومطوري وأنت رها من الأعداء محوري
إن كسب من حيون العقب يا أملي ما أنت عن قلبي المني بمحوري**

وقصة قيس - كما جمعها مجهول - تعتبر أكثر نغما ، وأقرب إلى الناحية القصصية ، من المراجع العربية القديمة : فهي قد مالّت إلى الإفراضة والإطالة ، وشرح المواقف المؤثرة ومحاولة غرس العطف في قلب القارئ على قيس المسكين . وبدت ذات ترتيب من بدء ونهاية ، وتخلّصت من النظرة التاريخية ، ومن التعمّنات والأسانيد ، بل كانت تذكر من الأسماء ما لم ترد في كتب التاريخ ، وإن كانت موافقة لأسلوب السجع ، أو تحوّرت من الأسماء التاريخية ما يناسب هذا الأسلوب ، مثل : **« وكان قد عثق جارية في هذه الأيام ، يقال لها ليلى بنت مهدي بن عصام »** . ويذكر الأغاني نسب ليلى هذه فيقول :

« بنت مهدي بن سعيد بن مهدي بن ربيعة بن الحريش بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة »^(١) . ومثل « ثم إنه سار به إلى طيب في تلك الأطراف ، يقال له علقمة بن عسال »^(٢) . ومثل « وكان من جملة رجل من بني لقيط ، يقال له سعد بن التيف »^(٣) . والأغاني لا يذكر اسم هذا الزوج ، وإنما يكتفي بأنه « رجل من بني لقيط موصر »^(٤) . ومثل « مازال يقول من مكان إلى مكان ، حتى وصل

أما قصة الجنون ، في الباب الذي عقده **« أبو الفرج »** ، فهي قصة مزدحمة بالأخبار ، مكتظة بالأسانيد ، ليس فيها ترتيب أو تنظيم ، فزهاء مثلا يتحدث عن قيس وليلى ، بعد أن تمكّن الحب منها ، وأنها وعدت أن تزوره ليلا ، إذا وجدت الفرصة لذلك ، فبكت مدة يرأسها وهي تتوفّ ، ثم بعد ذلك يصمغين يروى قصة حدثت في بدء عشقه والتي عقر فيها ناقته لنسوة تشارفن عنه بمنازل .

والمرجع الذي استرحت إليه هو كتاب **« الشعر والشعراء »** لابن قتيبة ، فقد تخلص من كثير من الأقوال والاستطراد . وابتدأ القصة ببداءة الحب بينها ، وهما صبيان عريان اليهم ، ثم تحدث عن تمكّن الحب منها . ثم ذكر وساطة نوفل وفشلها ، ثم خروج قيس إلى مكة وعيادته بالبيت الحرام ، ثم هيام قيس في القفار ، وأخيرا وفاته في واد كبير الحجارة^(١) .

ونصوري لنا هذه القصة قيسا من الناحية الحسية ، فذكر أنه **« كان جميلا ، ظريفا راوية للأشعار ، حلو الحديث وأتاه مديد القامة ، طويلا ، أبيض ، جعد الشعر ، أعين أحسن من رأيت عين الرجال »** . ولكنه بعد تمكّن المسألة منه تراه **« فإذا هو مصفر ، مهزول ، شاحب اللون »** .

وكا أن هناك تطورا قد حدث في بعض صفاته الحسية بسبب مأساته ، إذ كان جميلا أبيض ... فصار مصفرا مهزولا .. فإن هناك تطورا أيضا قد حدث في صفاته المعنوية . فقد كان إنسانا سويا يعيش **« في نعم طاهرة وصبر كثير »** وكان أبوه يتوقع له مستقبل حسنا ، وكان له أنوة رجال هو أترحم عند أبيه . ولكنه يشقى ليلى فإذا هو يتقل إلى مرحلة أخرى ، فقد أصبح نزر الكلام لا يرد على عنده إلا أن تذكر له ليلى ، فإذا هو نشط ينشد الأشعار حوفا . يلقى الثياب من عليه ، ويلبّس بالتراب . ولكنه في هذه المرحلة مازال يعيش مع الناس ويصبر ، فقد رآه ابن مسحق وهو على تلك الحال ، في جمع من تلك الجماع التي كان يسمى إليها

وقد حاول أهله ، ومن رأى لحاله ، شفائه وهو في تلك المرحلة ، واتبعوا كل وسيلة حتى لا يتأذى به الأمر .

حاولوا أن يجمعوا بينه وبين حبه ، فسعى نوفل إلى دمه ليلى وليكنهم تقربه بالسلاح ، وقالوا له : والله يا ابن مسحق لا يدخل الجنون أهنا أبدا أو نموت . وأبو قيس وأهله وافقوا أبيا ليلى وأهلها ، وسألوهم بالرحم ، وعطفوا عليهم ، وأخبروه بما أبتل به ، فأبى أبو ليلى وحلف ألا يزوجه أبدا أبدا .

ولجأوا إلى الدماء والتضرع ، **« فقال الناس لأبي الجنون : أو خرجت به إلى مكة فعاد بالبيت ودعا الله ، رجونا أن ينشأه أو يعافيه الله بما أبطل به »** .

بل لجأ أهله إلى كثير من ذلك ، فعين زوجت ليلى من رجل آخر ، وختنى أهل قيس عليه ، حبسوه وقيدوه ، يقول أبوه **« فحبسناه وقيدناه . فكان يعض لسانه وشفتيه حتى عثينا ان يقطعها »** .

إلى جبل يقال له لويان .. فأشبه وقال :

وأهتجت لللويان حين رأيت ربابي بأهل صوره ودعاني
فلعل له أين اللين عهدتهم حوالك في عصب وطيب زمان
فذاك صمرا واسودعوني بلادهم ومن ذا الذي يلى على الحداد

والأخسائي يذكر أن هذا الجبل اسمه لويان ، ويورد شعرا مثل هذا الشعر ، وإن كان يختلف عنه في بعض الألفاظ ^(٨) . والقصة نفسها تذكر هذا الاسم في موضع آخر ، حين نجد أنه يسميها في أسلوب السجع . «فسار وهو متزعج الفؤاد حتى أقبل على جبل لويان»^(٩)

وقصة قيس هذه جمعت أخبار الجفون وصاحبه ، للنتائز في الكتب العربية ، جميعا يختلف عن صنع الجامع لأخبار عروة بن حزام ، الذي لم يكد يختلف عن الأغاني في شيء ، في تلك الصنفات الإحدى عشرة التي جمع فيها أخبار عروة . إذ إن الجامع لقصة قيس قد ظهرت شخصيته في ترتيب هذه الأخبار ، وفي إضفاء الأسلوب القصصي عليها ، وفي ملء الفجوات بين هذه الأخبار ، وفي التوسع في المواقف المؤثرة ، وفي شرح مشاعر ليلي التي تحدثت عنها الأخبار العربية حديثا مقتضيا ، وفي التحدث عن مشاعر الزوج التي تجاهلها الأخبار العربية ، وفي نشر الخطابات المؤثرة المتبادلة بين قيس وليل . وفي الاهتمام بالوصف ، ولا تنسى أن تصف الطبيعة ، وترسم الجبل ، كأن تقول : «إني أن انتصف فلام الليل ، وعلا نجم سهيل» . وفي وصف الطبيعة ، لا يتألف فتخرج عن وصف طبع صمرا بجبل المقفرة ، إلا في حالات نادرة ، مثل حديث رجل من بني أسد ، اتفق بالهزبون . يقول «إني أن وصلت إلى روضة كثيرة الأزهار والواحين والأنوار ، فحدثني نفسي أن أقيم فيها ، وأتزرع في بعض نواحيها . فتزلت في أرجاء تلك الأزهار المونقة ، والأنوار البديعة المروقة ، وأخفت نالقي إلى قنات شجرة صغيرة وجلست برهة يسيرة ، فيها أنا أنامل في تلك الروضة الطويلة العريضة ، إذ سقط زبل من الجراد ، كثيرة الأعداد ، على ذلك الواد ، فلففت جنياتها وأرضها ، وأجلت طوها وعرضها ، فصعبت من تلك المناظر البديعة ، والروائح الزكية ... الخ» . فإن هذا الوصف أقرب إلى الطائف ، أو غوطة دمشق ، منه إلى صحراء نجد .

وتبدأ هذه القصة فتذكر أنه كان في زمن عبد الملك بن مروان ، رجل يقال له الملحح بن حزام ، كان له ثلاثة أولاد ذكور . كأنهم البدور . منهم قيس «وكان أصغر إخوته عمرا ، وأعلامهم همه وقدرنا ، وأجودهم نظرا ونورا ...» وصاحبه ليلي «صمرا اللون ، قصيرة القامة ، فصيحة الكلام ، وحل عبده الأيمن شامة» . ولما شاع حبها ، واستنظم أبوها ذلك الأمر ، وطارت من عينه شرار الجمر ، ثم منها الزيارة في الليل والنهار ، وحجبا عنه خوف الفضيحة والعار . وزاد الجوى قلب قيس ، فبذل أهله ينصحونه ويعللونه ، ولما لم يملحوا فقاما ، فتقدموا إلى أبيها عاتبين ليلي قائي ، فزاد الأمر بئيس وتوله ، ولانطق إلى القلوات « وهنا تصف القصة

موقفه من صائد الطيلاء . وصفا مفصلا تبغي به التأثير على المستمع . ويحج به أبوه إلى الكعبة متمسكا بالعرن من الله ، ولكن دون جدوى ، إذ ترك أباه وإخراهم وقصد البراري والأكم . وسجل أبوه يطمئنه ، فيقول له «فعد معي إلى بني عامر ، وكن منشراح الصدر ، مطمئن خاطر وأنا أتأقلم هذه القصة وأزوجهك ليلي ، وأزيل عنك هذه القصة» وما زال يجالسه حتى رجع معه إلى الأوطان . أما ما كان من أمر ليلي ، فقد تحولت إلى شيء يشاء الجميع ، ويجدون في طلبه والقوز به ، وكانها الجند الذي يسمى الطامعون إلى التعلق به ، أو مقام التجريد الذي يجد الصوفية في طلبه ، ولنترك الراوي يشرح تأثير ليلي على قلوب الخلق «وأما ما كان من ليل فإنه قد شاع ذكورها بالآفاق ، وتحدثت فيها الناس في الحجاز وبلاد نجد والعراق . وتناشدوا ما قال قيس فيها من الأشعار الرقاق ، التي لم يسبق إليها أحد من شعول الشعراء والمضاني . فكان كل واحد يود أن ينظرها ويصنع أيهاها ويصيرها . فترافدت عليها الخطاب ، وكثرت عليها الطلاب ، ودخلوا على أبيها في ذلك من كل باب ، حتى وافق أبوها على أن يزوجه رجلا من قبيلة . وجبا تصف القصة موقف ليلي إزاء هذا الزوج ، وصفا واضحا مفصلا ، فتقول : «لما سمعت ليلي من أبيها ذلك الخطاب ، أظهرت الكدر والالكتاب . وعظم ذلك الأمر ، وأكسرت قلبا بليهب الجمر ، لأن هذا الخبر كان لا يوافق غرضها ، ولا يشي علينا ومريضها . لأنها كانت تحب قيسا وتقبل إليه ، ولا يستقر خاطرها إلا عليه ، نظرا لما بينها من المحبة القديمة ، والصدقة القوية ، فأبت ولم تقبل وطلعت حلول الأجل . وقالت : هذا أمر لا يتم أبدا ، ولو مت فقرا وكندا ، فلما مع كلالها ، وعظم ما في ضميرها ومرامها ، تندها بالكلام فشفها ، وفار به العبط لظلمها ، فاجتمع عليها الجيران ، والأهل والخلان ، فلما رأيت ما حل بها من الموانع توفى موج البلاء أحاط بها من كل مكان ، أجهت سؤاله بالكره والإجبار ، لا بالعلى والاختيار . ثم نلت من زواجها غاية الندم ، وجرى قلم القضاء بما حكم . وصارت همها لا تكلفا ووليتها إياه تصلا . فكان لا يقرها قرار ولا يعطيها عا عيش لا بالليل ولا بالنهار» .

وتحدثت هذه القصة هنا عن مشاعر ليلي ولا تجربها مروراً عبر كما تفعل الكتب العربية . وتذكر بعد ذلك صدمة قيس من هذا الزواج وأنه خرج يطوف في القلوات وقلل الجبال ، واعتراه الشحوب والمزال . وتذكر أن رجلا من بني بارق ، يقال له نوفل بن مساحق ، التقى به وهو على هذا الحال ، وتحدثت القصة عن هذا الموقف حديثاً مؤثراً ، ولكنها تخالف الكتب العربية ، التي تجعل اللقاء الأول بينها قد تم بعد زواجها ، ولكنها كانت منطوية في أنها لم تجعل نوفل يتشقق لقيس في امرأة متزوجة . واكتفت بأن توفلا حتى رقى لحاله ، قال له : «أيتها الحبيب ، والشاعر الليبي . إنه يتر على ويعظم لدى ، أتى أراك في هذا الحال ، ظاهري العذاب والنكال . فهل لك أن تسير معي إلى الديار ، وأنا أزوجهك ببعض النبات الأفيكار من هن أسفل وأحسن من ابنة عمك ليل» . فتركة قيس وانصرف . وتحدثت القصة عن الرسائل التي كان يتبادلها قيس

أما تأثره بالمصادر الشعبية فهو الذي يحتاج إلى دليل وجهد . ولم يتحدث القاعد عن شيء من ذلك ، ولم يتحدث أحد عن صلات أحمد شوقي بهذا التراث ، ولا يزال كل اجتهاد في هذا المجال مجرد تخمين ، يعتمد على إثارة المشكلة ، أكثر مما يعتمد على القطع فيها .

ولعل استعراض فصول هذه المسرحية ، يلقى الضوء على موقف أحمد شوقي من هذين المصدرين .

فالفصل الأول يبدأ في ساحة أمام خيام بني عامر ، وقد جلس الفتية والفتيات يتسامرون ، « تطرق بهم الحديث إلى قصة « قيس وليلى » التي أصبحت شائعة ، وذكروا ليلية « القليل » التي تحدث عنها قيس في شعره ، والتي كانت السبب في أن أبها ليلي رذ خطبة قيس ، حتى لا يصدق الناس ما روى عن ليلة الغيل . ثم يظهر قيس وراويته زياد ، ويلتقيان في الطريق بمنازل ، وهو يمثل دور الغريم لقيس ، والمتنافس له على حب ليلي ، ومحاول منازلة أن يثير غيرة قيس ، وأن يستغزه ، فيغضب زياد من أجل صديقه ، ويأخذ بتلايب منازلة . بينما يقبل قيس على خيام ليلي ، يلتمس منها نارا ويحدث بينهما ما ورد في كتاب الأغاني من أن النار تشتعل في كم قيس ، وهو مشغول بمجده إلى ليلي ، التي تنبه فلا ينتبه ، حتى يقع مغشيا عليه . وتستجد بأبيها لينتقد قيسا وهتا يصور شوقي الصراع داخل المهدي « أبي ليلي » بين حبه لابنته وعطفه على ابن أخيه . وبين خضوعه لتقاليد البيت . إنه حين يرى قيساً مغشى عليه . يرق له ويناديه

أبها المهدي عوفيت وسا بورك في شمرك
أرسل شمرك الويل وسا أروى سوى شمرك
كما لشد على الكره كلام الله للشمرك
ولسكنته ينفع للثقيل في النهاية . وينتهي الفصل بأبيات يطرد فيها قيسا :

امض يا قيس امض . لا تكس ليل
كسل حين فضيحة وطننا
فكأن بقصة النصارى سرى
وكأن بذلك الضمير سارا
وكأنني ارتديت في الحى ذلا
وجئت في السبيل عارا
امض قيس امض جئت تطلب نارا
أم تسرى جئت لتسلم البيت سارا

وواضح أن شوقي هنا يقدم الشخصيات الرئيسية ، قيسا ، وليلى ، زيادا ، منزلا ، والوالد ، ومحاول أن يبرز أدوارها خلال للمسرحية وهي شخصيات متزعة كلها بأدوارها من التاريخ .

أما الفصل الثاني فيكاد يقتصر على عرض أحداث تاريخية ، بعد أن استبد العشق بقيس ، كمشاهدة عراف الهامة أن يشق قيسا . فيطمعه من شاة قد انتزع قلبا ، ويسخر قيس من هذه المحاولة

وليلى . وهنا نطل على نماذج رقيقة من الخطابات الغرامية المؤثرة التي يخطط فيها الشعر بالنثر . وكنت أود أن يسع المقام لنقل نموذج هذه الخطابات الغرامية . ولكنى سأكتفى بمطلع خطاب فقط : « من قيس بن المرح الحاتم الرامق ، والحبيب الصادق ، إلى سيده الملاح ، وركوب الصباح ، فر الصلابة ، والوقت الشريف ، من قد اتصفت بالحنان اللينة ، والصفات العلية ، والأدب السنية ، ليلي العامرية . إنني بينا كنت متشوقا إلى استماع أخبارك واكتشاف آثارك إذ ورد في عزيز رسالتك الموسومة بسماه أغنية الفاتلة ، المسطرة عن ازدياد أغنية الصافلة ... » وتظل القصة تتحدث عن عذاب ليلي وغيام قيس . وتستند إلى ليلي بعض مواقف أسندتها بعض الكتب العربية إلى ليلي ، كموقفها من الغريان الخمسة التي اشترتها وجعلت تقربها وتقطعها وهي تشدد الشعر ، ولما ألها زوجها على هذا الأمر اضجرت فيه . وتتحدث القصة عن مشاعر الزوج واستيائه من موقف ليلي ، وشكواه إلى أبيها الذي يحاول أن يطمئنه ، وتتحدث عن موقف لقيس بقره من أهل الكشف الذين يتبنون بالغيث ، وذلك أن الزوج حين حذر قيسا من عبد الملك قال له قيس : « والله إنه منذ ثلاثة أيام ، بينا كنت أطوف في بعض الأكام زارني طائران ، وقالا في وحي الملك النباه ، لقد قضى الرحمن بالبقاء أيام عبد الملك ابن مروان . ثم أطرق مليا وأقام مدة لا يتكلم شيئا . ثم أمعن فيه النظر ، وأجبال قلدا الحكر . وقد أقسم بجماع الشتات وخرج النبات ، أنها سوف تصلحكم الأخبار أنه قد مات » . وبالفعل تتحقق نبوءة قيس ، إذ يموت عبد الملك بعد ثلاثة أيام . ثم تنتهي هذه القصة ، فتجمل ليلي تموت قبل قيس ، وهي موقفة في هذا من الناحية الأدبية ، إذ إن موت ليلي قبله قد زاد من فطاعة المتأساة ، وأتاح للقصة خاتمة مؤثرة ، إذ إن قيساً أظهر الاكتئاب « واستعظم الحصاب ، وانخذلة الرعدة والاضطراب ... وكان يأوى إلى قبر ليلي ويدور بالنهار ، وهو يوليا بالأشجار » . حتى انتهى به الأمر « إلى واد كثير الحجارة ، وإذابه ميت تعلق بين حجرين ، وقد كان خط بأصبعه عند رأسه هذين البيتين .. واستحله القوم وحلوه وكفروه ، وإلى جانب ليلي دفنوه ، وكان ذلك في سنة الثلاثين من الهجرة الحميدة والموافقة سبحة مسيحية . »

ثالثا : مسرحية أحمد شوقي

بعد هذا الاستعراض لقصة المجنون في المصادر العربية القديمة ، أولا ، وفي المصادر الشعبية ، ثانيا ، ما هو موقف أحمد شوقي من هذين المصدرين في مسرحية « مجنون ليلي » ؟

إن تأثره بالكتب العربية لا يحتاج إلى دليل ، فهو قد اقتبس تلك القصة من التاريخ العرفي ، واعتمد على الروايات الموجودة في الكتب ، وانتخب الكثير من شعر المجنون نفسه ، بل وقع تحت سيطرة التاريخ ، بحيث يمكن أن نرد أحداث تلك المسرحية ، إلى مصادرها الأصلية ، بطريقة مباشرة ، أو بطريقة غير مباشرة .

ويقول :

وشاة بلا قلب يداورني بها

وكيف يداوى القلب من لا له قلب

وكمحاولة للحج به إلى الكمية ، لكي يدهو الله أن يشفيه من هذا الحب . ويظهر ابن عوف أمير الصدقات ، ويرق لحالة قيس ، فيعرض وسامته ، ويطلب من قيس أن يتباً لكي يدهوا إلى ديار ليلى ، يحطونها له تمتع نفس قيس ، وينتهي هذا الفصل بأبيات سديدة :

اليوم أهلاً بالحبلىة . وصرحنا بك بالشباب

أما الفصل الثالث فيلوه ابن عوف - أو هو نوفل بن مساحق كما تذكر الأغاني- وقد أقبل على حيام بنى عامز ، وفي ركبته قيس . ويخرج قوم ليلى مدججين بالسلاح لأن الولي أهدرم قيس ، ويستثيرهم منازل ، فولا أن ظهر زياد فيكشف عن نفسه منازل ودوافعه المريضة :

إنما أتت لقيس حاسة متطرى الصدر على الحقد المهن
كنا حكتك عنه حاصراً فرأت في وجهك الداء المكنن
ترسل الوشرة تغزو أعصابها وتغش الصدر من حين حين
باصناز باين صبي أصع لي أتت دونه أتت دونه . أتت دون

وينتهي أبو ليلى الصراع ، فيجعل الأمر بيد ليلى . فيستدعونها . ويستشيرونها في الزوج . وهنا يتور داخل ليلى صراع بين حيا لقيس . وبين خضوعها لأواجب الأب . لكن المثلث لا يمتد هذا الصراع . كما لاحظ الدكتور محمد مندور في كتابه «مسرحيات شوقي» . إذ سرعان ما تغلب ليلى جانب الواجب . وترفض قيساً . وتطلب من أبيها أن يوافق على زواجها من ورد . الذي ألقى الساعة من ثقيف لخطبتها . ولكنها حين تغلو إلى نفسها تندم . وتحس أن القدر يوشك أن يتصره فتقول في نهاية هذا الفصل :

سألت أهدى بالوساوس ساعة

حق فغلبت الحين بالسهميدان

وكأنني مأمورة وكأننا

قد كان شيطان ينفذ ليلي

فدوت أنباء وقدر غيرها

خط بخط مصابير الإبنان

إن صورة ليلى هنا تمتد من المصادر العربية القديمة ، وتقرب من المصادر الشعبية ، فلا تتحدث الكتب العربية عن مشاعر المرأة إلا بإشارات قليلة حذرة : فليلى ترسل لقيس «نفسى أنت . والله لو جدى بك فوق ما نجد ، ولكن لا حيلة لي فيك» (الأغاني ٣ / ٩٣) بينما تتحدث السيرة الشعبية عن مشاعر ليلى وأنها رفضت الزواج من غير قيس وقالت : هذا أمر لا يتم أبداً ، ولو مت فهراً وكعدها . حقاً إن ليلى في مسرحية شوقي ، تستجيب لتقاليد القبيلة .

ولكن ذلك يدافع منها . وتتحدث للمسرحية عن مشاعرها ، وعن الصراع داخلها ، وعن إحساسها القدرى ، الذى يبدأ - ساعة قرارها - فيسيطر على أحداث المسرحية .

والفصل الرابع تعميق لفكرة القدرية ، لقد أنهت ليلى الفصل السابق بأبيات عن القدر ، الذى تحكم في قرارها وكأنها مأمورة ، أو كأن شيطاناً يقود لسانها ، وجاء هذا الفصل بمجد أمجاد تلك القدرية .

يتوجه قيس نحو ديار ليلى بعد زواجها ويلتقي بالزوج ورد ، ويتحاوران ، وتفهم من كلام ورد أنه مقرب أيضاً في زواجه من ليلى ، إنه يهاجها ، لقد حولها شعر قيس إلى شيء خيالي لا يريد أن يمس ، إنها عذراء على الرغم من الزواج ، وهو يكتفى أن يطوف حولها كما يطوف الوثني بالشم :

منذ حوت دارى لى ما خلزنت من لدم
كنايت بطيافى بها كمالولتى بالشم
وربما جصفت لرا شها . فحاضى القدم
كأنها لي منجور وليس بيننا رجيم
شمركه يلقىنى حتى صلتى هذا واجيم
هنبها فامعنمت كأنها صبد . الحرم
وهنبها للجب والد حمر وقسى والألم

إن ليلى هنا في نظر الزوج ، تشق وتصحب رمزاً لأشياء مقدسة ، وتكاد تقترب من المعنى الصوفى ، الذى أضفاه شعراء الفرس على قصة المجنون . ولكن شوق إلى هذا الرمز الصوفى ، إنه يقترب في هذه الإشارة من السيرة الشعبية ، فكأن الزوج هنا يذكر أن شعر قيس قد حول ليلى إلى شيء جميل يجذب الطامعين . وكان هو أحد الطامعين ، الذين جاءوا يحطونها . فكذلك السيرة الشعبية تذكر أن أمر ليلى شاع في الآفاق ، وتناقل الناس ما قال قيس فيها من الأشعار ، فتجههروا حولها . وخطبوا ودها

ولكن بصيات الأدب الفارسي تبدو في هذا الفصل . ويلاحظ الدكتور محمد غنيمي هلال بجي : في كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» «أن شوق هنا ، في صورة الزوج . وفى إضفاء فكرة العذرية على ليلى على الرغم من زواجها - إنما تأثر بالأدب الفارسي عن طريق اللغة التركية التى كان يجيدها» .

وتأتى ليلى بيتاً ورد وقىس يتحاوران . وكان موقف ورد هنا كريماً . وإن كان لا يتفق والتقاليد العربية فقد ترك قيساً مع ليلى . على عكس السيرة الشعبية التى تظهر الزوج ستماء من موقف ليلى . وقد شكها مراراً إلى أبيها .

ويتحدث قيس مع ليلى . فشكو إليه من القدر الذى جنى عليها ،

كلنا قيس منجور لنسبل الأب والألم
فمبنيان بكن من المصادة والوجيم

ويدعوها قيس أن تفر معه ، ويتركها عالم الناس ، ليعيشا بين أحضان الطبيعة ، ولكنها ترفض هذه الدعوة وتذكر قيساً بالزوج ، وتشيد بكرم ورد ، وتتغلب على عواطفها من جديد ، وتحكم الواجب والعقل ، فيضيق ، ويهرب منها نحو القلوات .

اتركتني بلاد الله واسعة هماً أبعد أحيائها وأوطانها

وتدرك ليل عظم المأساة ، وأن القدر قد انتصر ، فحزور وتشد ألباناً تنهى بها الفصل ، تشكر مرة إلى زوجها ومرة إلى جارياتها ، ونفهم من كل ذلك أن نايبتها قد آذنت .

كان من الممكن أن تنتهي المسرحية عند هذا الحد ، وأن نفهم أن ليل قد ماتت وأن القدر قد انتصر ، ولكن أحمد شوقي أراد أن يبين أن هذا الانتصار ظاهري ، وجاء الفصل الخامس والأخير لتوضيح هذه الفكرة . إن الأموى شيطان قيس ، يمتزق في النهاية بعظمة هذا الحب ، فيخاطب قيساً ساعة احتضاره :

أصعدت سبيلك نحو الخلود وليس الخلود سبيل الأمم
وقيس بن ذريح ، يقبل على قبر ليل ، فيناجيه لأنه قبر الخلود وانتصاراً للعاطفة :

يساهل قبلك ربه الخلد لفتح النعيم يا ترى
في كل ناحية أرى ملكاً يستنصرون نفس الوورد
لبسوا الحمان الرطب أجمدة وتناثروا كشتائر العمد
ولسابلوا فعل نحتهم ملك السلام وعشيرة الرد

أما مشهد وفاة الجنون فهو مشهد الخلود ، لقد انطرح على القبر وهو يسمع القلوات والصحراء وأصواتاً من هنا وهناك تردد « قيس ليل » ويلبخل في الاحتضار ، وكانت آخر كلمة ينطقها ، وقد أبدل ستار الحتام :

نحن في الدنيا وإن لم نزلنا لم نمت ليل ولا الجنون مات

وهنا يتفق أحمد شوقي مع موقف الكتب القديمة ، التي احتضت بهذه العاطفة واعتبرتها تحلياً لقصة التقاليد . إن كتاب الأغاني يذكر حزن الناس حين توفي الجنون وقد خرج خيالات الخي يندبته ، واشترك الجميع في تشييع جنازته .

ولكن أحمد شوقي ارتفع فوق الأحداث التاريخية ، بهذا الحس القدري ، الذي أخذ يطلل المسرحية ، وخاصة في الفصلين الآخرين ، حتى إن السيرة الشعبية قد أشارت إلى حكم القضاء « ثم نلعت على زوجها غاية النعم ، وجري فلم القضاء بما حكمه » . ولكن هذه الإشارة من السيرة الشعبية إشارة فطرية ساذجة ، تختلف عن الحس القدري عند أحمد شوقي والذي أظنه متأثراً فيه بالمسرح الفرنسي الكلاسي .

والخلاصة أن أحمد شوقي قد تقيد بالأحداث والشخصيات التاريخية ، حتى في التطور النفسي لشخصية قيس ، وانتقاله من مرحلة ما قبل الحب ، إلى مرحلة الحب ، إلى مرحلة الوله ، وكان ما قلناه هو صورة لما ورد عند ابن قتيبة .

وقد تحظى أحمد شوقي الأحداث التاريخية في بعض الأشياء ، كالصورة العزمية لشخصية ليل ، إذ هي أشياء نجدها في السيرة الشعبية ، فهل كان ذلك بمحض المصادفة ؟ هذا سؤال لا أملك إجابة قاطعة عنه .

إن التقيد بعرض الأحداث التاريخية ، قد حرم أحمد شوقي من الخطوة التي خطاها بعده صلاح عبد الصبور في مسرحية « ليل والجنون » . فقد جعل الأحداث التاريخية مجرد أرضية ينطلق منها إلى فلسفة تلك الأحداث ، من خلال وجهة نظر خاصة فلسفية ، تتحكم في انتقاء الأحداث وتصوير الشخصيات ، وحركة المسرحية .

هوامش

- (١) انظر القصة كاملة في : الشعر والشعراء ٢ / ٥٤٧ - ٥٥٤ .
- (٢) ص ٢٩
- (٣) الأطلال ١ : ١٦٤ ماضي
- (٤) قصيدة قيس بن الخرق ص ٢٩
- (٥) الربيع السابق ص ٢٤
- (٦) الأطلال ١ : ١٧٧ ماضي
- (٧) قصيدة قيس ص ٧٧
- (٨) الأطلال ١ : ١٧٩ ماضي
- (٩) قصيدة قيس ص ٨٠

صورة المرأة

في مسرحيات

أحمد شوقي

أنجيل بطرس سمعان

دعني إلى هذا البحث أمراً : أوفى الاهتمام المتزايد على المستوى العالمي تقريبا بدراسة صورة المرأة في الأدب . وهو جانب من موضوع شغل الباحثين مؤخراً في عدد من المجالات الحيوية . مثل علم الاجتماع والاقتصاديات والعمل والتقدم الأدبي . أما الجانب الثاني فهو كتابات المرأة ذاتها . ويكشف عن أهمية الموضوع ومدى الاهتمام به عدد الدراسات الصادرة فيه من دور النشر الأوروبية والأمريكية في السنوات العشرين الأخيرة بوجه خاص .^(١) أما في مجال الأدب العربي الحديث . فإزالت مثل هذه الدراسات نادرة على المستوى الأكاديمي^(٢) . أما الأمر الثاني فهو ماثلت نظري من أن عددا لا يستهان به من أعلام شاعرنا الكبير أحمد شوقي الرواية المبكرة . ثم من مسرحياته . لا تحفل فقط عناوين نسائية مثل «علاء الهند» و«لاحياس» من الروايات . و«مصرع كليوباترا» . و«أميرة الأندلس» . و«الست هدى» . و«البخيلة» من المسرحيات . بل تلعب المرأة في الكثير من الأعمال التي لا تحفل مثل هذه العناوين دور البطولة الرئيسية . أو تشارك الرجل فيها على الأقل

والفنية . لتوقف عد إسهام شوقي بشيء من التفصيل .

وستحاول في رصدنا لحركة تحرير المرأة وتمكاساتها أن نعلمد - ما أمكن - على الحقائق التاريخية ذات الدلالة . ولعل أول تلك الحقائق أن قاصم أمين عندما نادى بتحرير المرأة في كتابيه الشهيرين : «تحرير المرأة» (١٨٩٩) و«المرأة الجديدة» (١٩٠١) كان يؤمن بأن «لب المشكلة الاجتماعية . هو مكانة المرأة . ومكانتها لا يمكن أن تتحسن إلا بالتعليم» وأن «حرية المرأة هي الأساس والقياس لكل أنواع الحرية»^(٣) . أي أنه يؤكد الارتباط الكامل بين قضية المرأة والقضية الوطنية بشكل عام . ومن الحقائق الثابتة أيضا أن دعوة قاصم أمين قد لاقى معارضة شديدة بادية الأمر . ولكنها ما لبثت أن أصبحت جزءا من الفكر الثوري الوطني في الحقب التالية . يقول أحد المؤرخين البارزين للفكر المصري في تلك الفترة :

فلذا ركزنا النظر على المسرحيات بالذات وجدنا أن أحمد شوقي قد كتب ثمانيا مسرحيات . كتب معظمها في فترة وجيزة لا تتجاوز الخمس السنوات الأخيرة من عمره . فبدأ بين ١٩٢٧ و ١٩٣٢ . وكذلك تبين لنا أن تلك السنوات كانت ضمن فترة زمنية نشطت فيها حركة تحرير المرأة في مصر بشكل واضح . وارتبطت هذه الحركة بتيار التحرر الوطني والوعي القومي بشكل عام . ولعل لم يكن من قبيل الصدفة أن كانت الفترة المتأخرة من حياة شوقي . والتي تلت عودته من المنفى . أكثر فترات حياته اشتغالا بالشعر الوطني، وقرى من نبض الشعب وإحساسا به . ومن هنا يمكن القول بأن اهتمام شوقي بالمرأة والذي تكشف عنه رواياته ومسرحياته بل عدة قصائد شعرية . سنشير إلى بعضها . كان مشاركة في تيار قوى . وتبدأ بتسجيل بعض مظاهره أولا . ثم تنتقل إلى الإشارة إلى بعض تمكساته الأدبية

عن هذا الإيمان عن خلال أعلمهم الأدبية من رواية أو مسرحية أو مقال. ونحن نصفي إلى هذه القائمة الممتازة شاعرنا الكبيرين حافظ وشوقي، ونولي شوق قدراً أكبر من العناية في هذا المقال.

قازا أردنا أمثلة ملموسة من الأنواع الأدبية المختلفة، وجدنا: عمدة قصائد لكل من حافظ وشوقي وخاصة فيما يتعلق بقضية الحجاب والسفور. ومن بين مكاتب شوقي القصيدة التي أشرنا إليها وقصيدة أخرى بعنوان «بين الحجاب والسفور»، اختلفت الآراء بشأنها. كتب شوقي شيف يقول:

«وقصيدة» بين الحجاب والسفور» من طريف شعره. وقد تعرض فيها للحرية. وفل القيد والعبودية. فوصف هوان الأسر ونعمة الانطلاق ومثل ذلك في ملك الكناز غنيليا بلديها^(١٠) بينا يذهب طه وادى إلى أنه بالرغم من أن القصيدة نشرت تحت هذا العنوان في الديوان:

«ويعالج لمن يقرؤها تحت هذا العنوان أنها تدور حول (تحريم المرأة). حيث كانت قضية تحريرها من أهم محاور النهضة الوطنية في ذلك الوقت. ولكن القصيدة بهذا العنوان تفقد قوتها وزورعها خصوصاً وأن الطائر السجين كان يرمز إلى الورداني في الأسر بعد قتله لبطرس غالي رئيس الوزارة (١٩١٠) كما أوضح ذلك مؤلف الثوليات المجهولة»^(١١).

ومها تكن حقيقة الأسر. فالقصيدة تدافع عن الحرية. وإن لم تكن فيها إشارة صريحة للمرأة. وسنجد في شعره للمسرحي إيماءات كثيرة يتوقفه من هذه القضية.

أما حافظ فقد شغله موضوع الحجاب والسفور بحيث جعله موضوع حديث أول ليلة من «ليالي سطحي» والحديث بين الراوي (وهو المؤلف) والكاهن الحكيم الأسطوري سطحي تمجيد لقاسم أمين واعتراف بفضله على فم الحكيم. واستشهاد بآيات من الشعر. يعرف القاري - دون ذكر ذلك - أنها لحافظ. يقول الحكيم سطحي:

- «صاحب مذهب جليلد ورأى سليم. دغل القوم إلى رفع الحجاب. وطالبهم بالبحث في الأسباب. فالتقوا معه نقاب الحياء. وتقبلوا من دونه بالياء. أي فلان إذا مضت على كتابك خمسين حجة. وظهر لدى العين إد لاؤله بالحجة تكفل مستقبل الزمان بالقامة الدليل والبرهان. للفعل الذي سخر جماعة الرقيق والخصيان. من أن تقدم من يد اللد والهوان. يسخر تلك السجين الشرقية. والأميرة المصرية من يهدغ أسرها. ويعمل على إصلاح أمرها»^(١٢).

أما صاحب الراوي (المؤلف الشاعر) فيقول:

دعانا شاعرهم إلى اليأس من جداهم (أولئك المولكين بالرد على أهل الصواب) في طلب إصلاح حالهم بقوله:

للو عظرت في مصر حواء أنا يملوح عبيها لبنا وترالبه وفي يدها الطراد يسفر وجهها تصالغ منا من ترى ونخاطبه وخلفها موسى وعيسى وأحمد وجيش من الأملاك ماجت مواكب

«منذ قيام قاسم أمين بالدعوة لتحرير المرأة شكلت قضية المرأة جزءاً من مضمون الفكر الوطني. ولم يكن من قبيل الصدفة أن أيام الحركة الوطنية البطولية كانت أيضاً الأيام التي خلعت فيها المرأة المسلمة التملص الحجاب. وشاركت لأول مرة في الحياة العامة»^(١٣).

ومن الحقائق الدالة أيضاً أن تحريم المرأة قد أصبح أحد بنود سياسة الوفد - أكثر الأحزاب السياسية شعبية حينذاك - لتحقيق حرية مصر واستقلالها. ضمن البنود الأخرى التي تهدف إلى تحقيق حقوق الفرد الدستورية. ونشر التعليم ورفع مستوى المعيشة^(١٤).

ذلك رأى المؤرخين. أما إذا أردنا شهادة إحدى المشاركات في حركة تحرير المرأة. بل إحدى والدتها. فلدينا مذكرات هدى شعراوي. التي تسجل فيها تزايد نشاط الحركة النسائية ابتداء من مشاركة المرأة في ثورة ١٩١٩ وطوال الحقبتين التاليتين.

ففي ١٩٢٣ تم تشكيل لجنة الاتحاد النسائي المصري. وفي عهده السنة والسنوات التالية (١٩٢٣ - ١٩٢٧) شاركت المرأة المصرية بغوفد يبلغ عدد أعضائها ٥ عضوات أحياناً في عدة مؤتمرات نسائية دولية: في روما (١٩٢٣). وفي باريس (١٩٢٦). وأمستردام (١٩٢٧).^(١٥)

وفي عام ١٩٢٤ عقدت لجنة الوفد المركزية للسيدات وجمعية الاتحاد النسائي المصري عدة اجتماعات لمناقشة مطالب المرأة وإصدار كتيب. ثم توجيه المطالب التي توشت إلى رئيس مجلس الشيوخ ومجلس النواب والصحافة والرأي العام.^(١٦)

ومن الجدير بالذكر - لانهصال مباشرة بمجال هذا البحث - أنه هذا النشاط النسائي المكثف قد شبع صداه على نطاق واسع من ناحية. وشارك فيه رجال الفكر والأدب والصحافة من ناحية أخرى. فعندما احتفلت جمعية الاتحاد النسائي بمرور ٢٠ عاماً على وفاة قاسم أمين في مايو ١٩٢٨. قام الشاعر الكبير «أحمد شوقي» بإعداد قصيدة بهذه المناسبة.^(١٧)

وفي هذا دليل آخر على اهتمام شوقي بحركة تحرير المرأة. وكان فكري أباطة قد سبق شوقي في توجيه «نحية للجنس اللطيف» في مناسبة سابقة. نشرت في جريدة السياسة (نوفمبر ١٩٢٤). كتبت بأسلوبه المرح الذي يدل عليه العنوان. وفي مناسبة ثالثة. هي احتفال جمعية الاتحاد النسائي بأولى خرجات الجامعة (وكان من بينهن د. سهر القناري. والأستاذة نعيمة والدكتورة هيلانة سيداروس. والدكتورة كوكب حفي ناصف) وأول طائرة مصرية. شارك في الحفل الشاعر الكبير خليل مطران ود. طه حسين وفؤاد أباطة من رجال الأدب إلى جانب عدد من رجال السياسة والطب والقانون.^(١٨)

أما في مجال الأدب فقد ساند الدعوة. التي أطلقها قاسم أمين عدد من الكتاب المؤهوبين الذين آمنوا بالحرية الاجتماعية والسياسية للرجل والمرأة على حد سواء من بينهم أحمد أمين. وعباس محمود العقاد. وطه حسين. وإبراهيم المازني. وتوفيق الحكيم. ممن عبروا

لصورة المرأة في مسرحيات أحمد شوقي . في ضوء الواقع التاريخي والمناخ الفكري العام الذي حاولنا إلقاء بعض الضوء عليه . سيدور حول محورين .

- ١ - رؤية شوقي للمرأة في الإطار التاريخي الذي اختاره لمعلم مسرحياته . ومدى ما تنعكس في الواقع المصري . ومن حقيقة المرأة بوجه عام .
- ٢ - التناول الفني لصورة المرأة من حيث خلق الشخصيات ولولائها بالحدث الدرامي واستخدام الحوار والشعر في المسرحية .

• • •

مسرحيات شوقي التي نشرت كاملة بالفعل والتي لابد أن يعرفها عبر أجيال شوقي هي :

- ١ - « على بك الكبير » وكتبها في ١٨٩٤ ثم أعاد كتابتها في ١٩٣٢ .
- ٢ - « مصر كليلاترا » (١٩٢٧) .
- ٣ - « قبيرة » (١٩٣١) .
- ٤ - « مجنون ليل » (١٩٣١) .
- ٥ - « عنترة » (١٩٣٢) .
- ٦ - « أميرة الأندلس » (١٩٣٢) .
- ٧ - « السلت هدى » (١٩٣٢) وظهرت بعد وفاة شوقي .

هذا بالإضافة إلى :

- ٨ - « البخيلة » ويقال إنه لم يتمها في حياته . ولم تنشر إلا مؤخرًا .^(١٧)

وقد صنف النقاد ومؤرخو الأدب هذه المسرحيات على عدة أسس . فطبقاً لأحد هذه التصنيفات . وهو تصنيف من حيث الموضوع . سبقت من هذه المسرحيات مسرحيات تاريخية ومسرحيات قطع هما « السلت هدى » . و« البخيلة » غير تاريخيتين . إحداهما « السلت هدى » وهي مسرحية اجتماعية معاصرة . أما « البخيلة » فكل ما نستطيع قوله الآن هو أن عنوانها يدل على أنها قد تنتمي إلى نفس الصنف .

وصنفها البعض الآخر إلى مآس . ونسبها جميعاً إلى هذا الصنف من حيث الشكل ما عدا « السلت هدى » التي تعد ملهات . وإن كنت لأظن أن « عنترة » مثلاً يمكن أن تندرج تحت هذا التصنيف . ونحن نعلم أن للمسرحيات جميعها . باستثناء « أميرة الأندلس » . مسرحيات شعرية . أما الأخيرة فكُتبت بالثر .

ويمكننا أن نلخص كل ذلك بالقول بأن شوقي كتب عدداً من المآسي التاريخية وملهات . أو ملهاتين اجتماعيتين . كلها - ما عدا واحدة - مسرحيات شعرية . وجعل لكل منها بطلنة نسائية أو شخصية نسائية رئيسية تشارك شخصية الرجل الرئيسية البطولة . هذا المركز المهيمن للمرأة في مسرحيات شوقي هو أول ما يلفت النظر . لقد لاحظت في ذلك - إذا نظرنا إلى الأمر من وجهة نظر علمية - ما يثير الإعجاب إلى هذا الحد .

وقالوا لنا . ولعل النقاب يحلل قلنا نعم حق ولكن عجابه^(١٨)

وفي مجال الرواية . هناك أمثلة لتعبير جيل الرواد عن حق المرأة في الحرية والحب واختيار الحياة التي تريدها . وكنتأ يعرف رواية « زبيب » (١٩١٤) لمحمد حسين هيكل . قصة تلك الفلاحه الجميلة التي يقتلها الحب . أو بالأحرى الصراع بين عواطفها الشخصية وما يميله عليها أهلها وما يفرضه المال على معلميه .^(١٩) ثم هناك قصة « هادي المنجعة » وقصة « أختنا متي » التي لا تقل إثارة للشجن في راقعة طه حسين « دعاء الكروان » (١٩٣٤) .

فإذا انتقلنا إلى مجال المسرح . فإنه يجدر بنا أن نذكر أن اتجاه أحمد شوقي إلى كتابة المسرحية الشعرية - وذلك لأول مرة في تاريخ الأدب العربي الحديث - يعد من أهم مظاهر التجديد في شعره . إن لم يكن أهمها . يقول شوقي صيف :

فتلهم شوقي الكبير في مقدمته لشوقياته بأنه سينحرف عن مجرى الشعر العربي لم يحققه إلا بأطراف أنامله كما يقول . فلم يتزعزعاً جديداً وأصبح إذا نحن استثنينا ملاحمه وفرعونياته وقصيدته في النيل . واستثنينا أيضاً شعره القصصي . فقد انصرف عنه . ولم يعد إليه . وبذلك استمر التيار العربي واستمرت مبادئه في الأعالي والأغوار البعيدة من نفسه وسطح شعره . حتى القلب أواخر حياته . يؤلف للمسرح ويتبع رواياته المسرحية . ومعنى ذلك أن البركان الذي أنشأ بالثورة في مقدمة الفريقات لم يلبث أن هذأ وانطفأ في صدره . إلا قليلاً جداً . وإلا ما حدث أعيراً في الشعر المسرحي^(٢٠) .

وليس يعني هنا بالذات ما يلهب إليه شوقي صيف . ويتفق معه فيه معظم النقاد من تأثر شوقي بالأدب الغربي في كتابته للمسرح . فقد كان ذلك . فما يبدو متأثراً سطوحياً بالشكل . أما ما يميز فهو أن شوقي ابتدع في العربية شكلاً جديداً من أشكال الأدب هو المسرحية الشعرية العربية . وهنا أشارك بتأكيد نقطة مهمة تربط بين فكرة التجديد وفضل شوقي فيه . وبين موضوع هذا البحث وهو تصوير شوقي للمرأة في مسرحه . فمن الآراء التي يرددها بعض النقاد ومؤرخو الأدب . عند تناول نشأة الأدب العربي الحديث . فوقع إن من أسباب تأخر ظهور بعض الأشكال الأدبية . مثل الرواية والمسرحية مثلاً في الأدب العربي . أن هذه الأشكال أو الأجناس الأدبية - كما يفضل البعض تسميتها - والتي تصور حياة الإنسان في علاقته مع الغير . لا يمكن أن تنشأ في مجتمع يعيش نصف أفرادها في عزلة عن النصف الآخر .^(٢١) ومن هنا قد أخذت هذه الأشكال الأدبية في الظهور عندما توفر لها المناخ الثقافي والفكري الذي يسمح بذلك . ويوفر بالفعل للمرأة من معصر قدر من الحرية وفرص التعليم والعمل والحياة الكاملة . وهكذا ربما يمكننا أن ندرك الآن بدرجة أكبر من الوضوح أهمية المرأة في مسرح شوقي .

إذن حان الوقت لأن نطرح هذا السؤال : كيف صور شوقي المرأة فيما ابتدع من مسرحيات ؟

وعلياً للإجابة عن هذا السؤال أن نشر - بداية - إلى أن تحليلنا



أما ماقدونيوس بعض الدهشة فهو أن يأتي أمير الشعراء في بلد شرق
ويقدم في باكرة إنتاج المسرح الشرقي حفة من النساء تدور هذه
المسرحيات حول مصائرهن . فإذا ربطنا بين هذه الحقيقة وبين عناصر
المناف العالم ومشاركة شوقي فيه نتيجة لشعوره الوطني القوي أمكننا أن
نقول أن تلك العوامل لم تشكل مجرد خلفية مؤثرة بل عتصرا مشكلا
لصورة المرأة في مسرحه .

من هذا المنطلق يمكننا أن نرى لماذا اختار شوقي - غالبا
مواقف وشخصيات تاريخية أو شبه تاريخية - أو أسطورية - مثل
عنزة وعيلة أو قيس وليلى لمسرحياته . كما قد يمكننا بالتالي - في
رأى - تفسير بعض الملاحظات التاريخية . بل ما يزعم النقاد أنه
مخالفات درامية في تصويره لبطلات هذه المسرحيات .

ومن المفيد أيضا . بل لعله من الضروري . أن أضيف أني أود
استخدام كلمتي « وطني » و « وطنية » بالمعنى الواسع . وحين أتحدث

فقدما قدم المسرح الإغريق عددا من البطلات اللاتي خلد
التاريخ أسماءهن . فقد كتب سوفوكليس « أنتيجوني » و « إكترا » .
ثم جاء يوربيليس وقدم « إكترا » مرة أخرى إلى جانب « ميديا » .
و « هيدرا » . و « أندرومات » . وجميعها أسماء مألوقة للشعف المرفى .
ثم ظهرت كليوباترا - أول بطلات شوقي - في العديد من
المسرحيات القديمة والحديثة . وربما أهم بطلات شكسبير . ومن
أهم بطلات برناردشو . الذي قدم أيضا « القديسة جون » .
و « الميجور باربارا » . ثم ربما أهم شخصياته النسائية على الإطلاق
آن . التي نخل « دفعة الحياة » life force في مسرحيته الفلسفية
الشهيرة « الإنسان والإنسان الأسمى » :
Man and Superman . واشتهرت من بطلات إيسن نورا .
بطلة « بيت الدمية » التي يقال إنها عندما صفت الباب خارجة من
بيت الزوجية التي لم تعامل فيه إلا كدمية . دوى صوت تلك الصفة
في جميع أنحاء أوروبا معلنا تحرير المرأة .

تحلينا أن البطالات في مسرح شوقي لمن سوى أرباب. يدهو شوقي من خلاها إلى حب الوطن والتضحية في سبيله. فقد قدمهن لنا شوقي ككثير. متعدّدات الجوانب. وكثيرا ما يعرض في شخصياتهن بعض مظاهر الضعف الإنساني. كما سئرى. أما حين يهض شوقي المصر عن ذلك الضعف. تصبح النتيجة أقل صدقا وإقناعا. وأكثر تطسحا. ومن العناصر المكونة لمعظم شخصيات شوقي النسائية الرئيسية عاطفة الحب. ويشير شوقي ضيف إلى :

«اعتداده بعاطفة الحب في كل مآسيه... فهي تترجع فيها وتنشعل اشتعالا واضحا»^(١٩)

ولنحاول الآن تحليل مثل أو مثان لهذه المسرحيات بشيء من التالى. أما المثل الأول الذى يطرح ذاته علينا فهو «مصرع كليوباترا» ، لأنها أول مسرحيات شوقي ظهورا ، باستثناء النسخة المبكرة من «بل على الكبر» بل لأنها أشهرها وأكثرها تعريفا للجدل والنقاش. فقد اختار شوقي شخصية تاريخية قلده هي ملكة مصر ، عشيقه أنطونيوس ، «ساحرة الألباب» كليوباترا ، وهي شخصية جرت الألسن بمدحها والفتت عنها مسرحيات أكثر من أية ملكة أخرى. فوجد النقاد مجالا خصبا للتدق والمقارنة ، خصوصا بين كليوباترا شوقي وكليوباترا تكشير.^(٢٠) واعترف شوقي في «الظلمات التحليلية» التي ألحقت بنص المسرحية بمحاولة إنصاف تلك المصرية المظلومة ، ومنحتها فرصة الدفاع عن نفسها.

وقد قيل إن شوقي إنما يدافع عن كليوباترا لأنها ملكة وهو شاعر الملوك يمدحهم ويخلد أمهاتهم ، أو لأنه وطني يدافع عن ملكة مصرية ضد قيصرية روما ورجلها. ويمكننا أن نضيف أنه يقدم صورة للماضى في إظهار الحاضر. بل للمستقبل الذى يرجوه. مع محاولة للحفاظ على القيم التراثية والوطنية.

وقد خالف شوقي في «مصرع كليوباترا» ، كما فعل في غيرها ، بعض الحقائق التاريخية فلم يصور كليوباترا مستهرة أو بغيًا ، كما فعل غيره . بل ملكة وطنية تحب لوطنها . مدافعة عن كرامتها القومية . وكأنها تريد أن تنظر بروما عن طريق المكر واللداع «بعد أن أعياها الظفر بها عن طريق القوة واليأس»^(٢١) .

وليس من الصعب تمييز تلك المخالفات في تأكيد بعض جوانب شخصية كليوباترا أو في بعض أعمالها . فالمسرحية التاريخية تركّز أساسا على مادة تاريخية . والمادة التاريخية الثابتة الواقع لاقتبل التخييل ولكنها قابلة للتفسير . وهذا حق للأدب الذى يتناولها كإداة إنسانية في المكان الأول . بل هو من حق المؤرخ أيضا في حدود . مادام يفسر تلك المادة موضوعيا مأمّنًا قلّقله . فمن واجب كل من الأدب والمؤرخ الالتزام بالواقع التاريخي الثابتة ، أما الأدب ففى تصويره لفترة أو شخصية تاريخية فلهية ، إلى جانب محاولة تفسير الواقع وتلمس ملاسباتها والذوائف التى أدت إليها ، أن يملأ جوانب الصورة بالأحداث اليومية والشخصيات الثانوية . والتي تضع سلوك شخصيات الرئيسية في إطار بيروه . ثم يساعد على فهمه .

ومن هنا لا يمكن أن يقال إن هناك مسرحية تاريخية بحتة .

عن وطنية شوقي أو شعوره الوطنى . لا أعنى الحب المجرّد لهذا الوطن . بل أيضا الشعور بالانتماء إليه براهله الحضارى والأخلاقى والدينى .

يق أن تشير في إيجاز إلى الأسباب التى يرى نقاد المسرح أن الكتاب يتناثر الإطّار التاريخى من أجلها . يقول أحد هؤلاء النقاد إن هناك ثلاثة أسباب هي :

١ - إحياء الماضى أو الترويح إليه عند اكتفهاوا الحاضر .

٢ - استخدام الماضى للتعليق على الحاضر .

٣ - استخدام الماضى كوسيلة للنظر إلى الأمام ، إلى المستقبل .

وبالرغم من صعوبة القطع بأن أحمد شوقي كان يرمى إلى تحقيق أحد هذه الأهداف بالذات . فمن الممكن أن يقال إنها جميعا كانت تشغله بدرجّة ماعدت كتابته مسرحياته . فقد اختار شوقي لكل من مسرحياته التاريخية ، المصرية منها والعربية . مواقف قومية ، تتعرض فيها البلاد لأخطار من الخارج والداخل ، كما هو الحال في «مصرع كليوباترا» ، و«قيصر» ، و«أميرة الأندلس» ، و«بل على الكبر» ، وتقوم الشخصية النسائية الرئيسية بدور وطنى بطول . كما تفعل كليوباترا التى تضحي بحييا وتوبى من الميدان مديرة ظهرها لأنطونيوس في محته . وذلك تنفيذًا لحطة سياسية هدفها تحقيق أكبر كسب ممكن . وفي «قيصر» تضحي نيتيافى في سبيل سلامة بلادها بأن تتزوج قيصر ملك الفرس . بدلا من نفرت بنت الفروهن التى ترفض الزواج منه . ثم عندما يكشف قيصر الخلدعة التى وقع فريسة لها ويشن الحرب على مصر . وتسود البلاد حالة من الفوضى بعد موت أمأزيس ، وحين تعود نيتيافى إلى مصر تكون من أول الداعين للثورة ضد الفرس وفهد الفساد الذى امتشقر في مصر . نتيجة اعتقاد فحرون على الأجانب وإهمال الجيش . ومن السهل أن يرى المره أوجه الشبه بين حالة مصر في ذلك الوقت المبكر من تاريخها وحالتها في أوقات أخرى متأخرة . وخاصة تلك الفترة القريبة من تاريخ كتابة المسرحية . والتي تكشف للمسرحية - كما يجيل في - عن دعوة مقنعة للثورة عليها وإنهائها .

وهكذا في هذه المسرحية بالذات . والتي تحمل بين جنباتها الكثير من نقاط الضعف ، نجد أن النص الذى يصور الماضى إنما ينطوى على صورة الحاضر وأمل المستقبل ، كما نرى كيف تحمل شخصية نيتيافى البهيم الأكبر في نقل هذه المعانى دراميا .

أما «أميرة الأندلس» ، أكثر مظاهرات شوقي عفة روح وحيوية . فتصل على إقناذ بلادها وأسرتها عندما تحل النكبات بالبلاد .

ذلك الإجماع هو ما يطلق عليه بعض النقاد المنصر الوطنى في مسرحيات شوقي ، ويربطون بينه وبين الميل إلى التعليم ، «وهو ميل يشاركه شوقي فيه الكثيرون من أقباه عصره»^(٢٢) .

والسؤال الآن كيف- وبأى قدر من النجاح الدرامى نجسد بطلات شوقي هذا الإجماع الوطنى التلميسى ؟

وليل الإجابة ، يجدر بنا أن نؤكد أننا سنخطئ خطأ كبيرا إذا

كليوباترا ، كما يصورها شوق شاعرة - جرى قولها .

أنا أنطونيوس وأنت بطرس أنا
جرى الأمثال . لتلب كلانها حاسا في مواقف حب الوطن .
وترق وتلعب في شعر وجداني في مواقف الحب والحيام .

ولم يكف شوق في هذه المسرحية بتدريج نموذج واحد للمرأة
العاشقة تقدم لنا **هلاله** التي تربطها بحاني علاقة حب شريف . كما
قدم لنا وصيفة أخرى - **شرميون** - الوفية على عهد كليوباترا إلى
النهاية .

هناك اتفاق على أن مسرحيات شوق التالية **والمرح كليونترا**
تكشف عن تطور فن شوق المسرحي . وازدياد قدرته على التحكم
في بتائها الدرامي . وخلق الشخصيات وتطوير الحوار . ولأنظرنا
هذا ينطبق تماما على مسرحية «**فيليز**» في كل نواحيها . ولكن ألا
شك فيه أن شوق قد خلق نموذجين نسائيتين هتا . هما **تيتياس**
وفريت . يستحق النموذج الأول منها كل التقدير . هذا إلى جانب
عدد من الشخصيات النسائية الثانوية المتنوعة . أما **فيليز** وبعض
شخصيات الرجال شخصيات مضطربة باهتة اللون . ويرجع إليها
قدر كبير من فشل المسرحية ككل . أما مايميث فيها بقدر لباسها به
من الحياة فهو صعوة الشعب المصري لاستعادة حرته وكرامته
ومشاركة المعيريات المصريين عند الثورة . وظهور الشعب في
مجموعات . كما هو الحال - مثلا - في المنظر الأول من الفصل
الثالث . حيث «**جاعة من المصريين والمصريات يتعاضدون**
ويتذاكرون» . وعند سماع أخبار الاضطرابات تقول الجاعة :

إذن لقد آن أن نشور **نسطور** فير والجندوا
السحاب وشطيرة و**يزس** لنا الذي يمسك الأسود⁽¹⁾
يستخدم شوق أسلوب التقابل بين شخصيتين من شخصياته
النسائية الرئيسية في «**فيليز**» . تظهر **فريت** أولا ولكن **تيتياس** . ابنة
الملك المتقال . هي البطلة الحقيقية للمسرحية . وه **فيليز** مثل جيد
لمسرحية تحمل اسم رجل - ملك هتا - تلعب المرأة فيها الدور
الرئيسي .

ويبدأ التقابل بين **فريت** و**تيتياس** . **فريت** بنت أهازيس
ترفض الزواج من **فيليز** . غير عابئة بما يصيب بلادها نتيجة لذلك .
وهي على علاقة حب بتاسو حارس فرعون . الذي أحب تيتياس من
قبل . ولكنها ترفض بشدة تلميحه بأن تزوج فرعون . وتستمر
علاقتها وكان شيئا ماحدث - فهناك في مسرح شوق حد أدنى
للمخالفات الوطنية والمحلية يسمح به . أما تيتياس فتأتي طامعة
منطوية لإنقاذ الوطن بزواجها من **فيليز** . لقد جعلها شوق تعترف
في لحظة ضعف إنسانية . أنها إنما فعلت ذلك هربا من حبها الفاشل
للخائن تاسو . ولأنظرنا أن ذلك يقلل من قيمة عملها الوطني .
الشجاع على المستويين الوطني والشخصي أيضا . فهي تغامر بالزواج
من رجل لا تحبه . وتكذب عليه في آن واحد .

ويكشف اللقاء الأول بين **الفنتين** . مع مايجري فيه من حوار .

فالمسرحية التاريخية الجديدة مسرحية تاريخية واجتماعية . وفلسفية في
مضمونها . كما يقول أحد النقاد .⁽²⁾ ويمكن إضافة الصفة النفسية
لهذه المصانين . فكليوباترا شخصية تاريخية سياسية من الطراز
الأول . ولكنها أيضا امرأة عاشقة لا يمكن إنكار ذلك . وإن كان
سلوكها يلقى - أحيانا - ظلالات كئيبة من الشك على صدق حبها لهذا
الرجل . الذي يشغها بدوره وبضحي في سبيلها بمجده العسكري
والسياسي . أعني أنطونيوس . فهل هي خائفة لمشيقها حين تزكره في
المعركة أم هي تقوم بمنافرة سياسية لصالح بلدها ؟ وحين تغنى في
حب أنطونيوس هل هي خائفة للبلاده ؟ وهنا يزعم البعض أن
هناك تعارضا دراميا خطيرا في شخصيتها . والحق أن جوهر شخصية
هذه المرأة هو تعدد جوانبها وقدرتها على التغير . وهو مايجب شيكسبير
بعبقريته الفذة في إظهاره دراميا وشعريا . أما شوق فقد نجح في إبراز
بعض جوانب تلك الشخصية على حساب ذلك الثراء المتنوع الطاغى
الذي ينطق به كل سطر في مسرحية شيكسبير . لقد جعل حبها لمصر
هو العاطفة الأولى في حياتها . فوضعها في إطار وطني أخلاق . وأبرز
حبها لشعبها ولأولادها ولوصيغاتها في لمسات شاعرية جميلة . ولكنه
ترك في النهاية إحساسا بالتسطع وعدم الغور في نفسية هذه المرأة
والمملكة معا .

لا بد أن نذكر صعوبة إحياء الشخصية التاريخية من ناحية .
وصعوبة ذلك على كاتب يجرب الكتابة المسرحية والمسرحية الشعرية
على وجه التحديد للمرة الأولى . كتب أحد دارسى شوق الجاديين
- **عمود شوك** - يقول إن شخصيات شوق «**بسيطة التركيب**
قليلة الألوان» . **ضملة الغور**⁽³⁾ وهو على حق فيما يذهب إليه في
هذه الحالة إلى حد كبير .

لقد ذكر شوق على الفقرة المتأخرة من حياة كليوباترا بيما ترك
شيكسبير لنفسه حرية معالجة السنوات العشر الأخيرة من حياتها .
وجعل شوق شعره يرن بكلمات الوطنية وعظمة الملكة . بيما جعل
شيكسبير الحب العنصر الغالب في تلك المسرحية المركبة أشد
التركيب . والتي تقدم علاقة حب حاكمين من حكام العالم⁽⁴⁾ .
ومع ذلك ضيق نفرا «**مصر كليوباترا**» نيز لكثير من كلات بطلتها
وتتناطفت معها . حين تغفر بيلدها وحين تحافظ على كرامتها
بانتحارها . وحين تمرع عن جوعها على صغارها . وحين تحاول
الحفاظ على جلالها حتى لايطغى الموت . وحين تمنح أوكتافيوس .
وتحوت الملكة الجميلة التي تغلب أعداءها .

فلنستمع إلى بضعة أبيات من أقوالها . لنستمع أولا إلى صوت
الملكة السياسية :

فستاصلت حساني مسلها ودميت أمر صحرى وسكرى
وبستيت أن روميا إذا زلت عن البحر لم يد له هيرى
كنت في عاصف ملكت شرعى منه فانتلت الجوارج إثرى
أو لذلك البيت الخالد من شعر شوق على لسانها :

أصوت كما حيت لعرض مصر وأهمل دونه عرش الخيال
وقولها :

موقف يصعب الهلا كنت له بنت مصر وكنت ملكة مصر

نفريت :

هناك في حجرات الصم

شبتاس

سأفنى إليه

نفريت :

(بهكم) : اذهب احدى البلاد

شبتاس :

نعم أنا أحدى بلادى نعم (49)

وليس أدل على الاختلاف الكامل بين هاتين الشخصيتين من التضاد التام في موقفها من هذا الخطر الذى يهدد مصر ، فنفريت ذاتية التفكير ونيتاس غيرية . الأولى لا يهبطها لو انفجر النيل ، أما الثانية فتقول بهيئة التأكيد : « نعم أنا أحدى بلادى نعم » .

وفي نهاية المسرحية . تترك نفريت عظامها لتنتشر في سواك ربما لا يتفق نفسيا مع شخصيتها . ولكنه يتفق وطنيا وعاطفيا مع ما يتصور شوق أن يكون عليه سلوكها المصرية التى تندم على فعلتها اللاوطنية . بينما تعمل نيتاس على خلاص مصر ، أولا بزواج فيلير ، وثانيا بالاشتراك في الثورة بعد فشل هذا الزواج .

وعندما تبلغ الأزمة ذروتها عند اكتشاف فيلير للسر ، عندما يحاول الخائن فالانس أن يؤلفا على مصر وغربا باسترضاء الملك على حساب وطنيا في الفصل الثالث . يقدم لنا شوق مشهدا آخر يكشف الحوار فيه عما في نفوس الشخصيات ويحدد مسار الأحداث . ومرة أخرى تلعب فيه نيتاس دور الوطنية الصادقة ولا تلتفت لاحتراقها لذلك الخائن . توجه نيتاس الملكة كلامها إلى الوصيفة متسائلة .

الملكة

رايت تسأ صفا تريس ؟

الوصيفة

عيانة وأطاع قراء ولزم رجال

الملكة

فديتكم من مصر بنة

الوصيفة

بل أنا أحدى لسيدنى من قلدوة ومنال

الملكة (لناتس)

اتسمع قلب الصيد ؟

فاتيس .

حماقة شرة ومسال الى للحمالة بسالى

الملكة .

عصى لك بالانيس امش بلاعصا وهون دلسيل ورموس جيبالى قايى

لك الفكمولانى

الملكة :

لك الويل من فى فانك من معى المرأة على الوطنى وعجىل الفرس مهدى وعلوى وقريسة أببال منزل آلى

عن هذا التقابل بوضوح . يبدأ المشهد بلقاء بين نفريت وتاسو تقول نفريت قرب نهايته :

نفريت :

ليجبر بما شاء تاسو القضاء ليجبر بما شاء تاسو القضاء لتخسف بفرم عليها البلاد ليستأخر النيل أو يتفجر! فأسأ أنا فأنيل هنا وإن غصبت فارس والفر لا الفرس لى بالصحاب الكرام ولا لى لى ملكهم من وطر (لدخل الأميرة نيتاس)

نفريت : صر الملاحى (نيتاس) ؟

نيتاس :

نفريت تاسو سلام

نفريت أصفى لقول لل إلىليك كلام

نفريت :

كلىمى والقصدى

نيتاس :

ولم أزل مفعصده

نفريت :

ألسفى شامنة

نيتاس :

لايبل أنيت مسده

أصون قد مد إلىك ولى الوادى يلمه

وقد كلى مصر البلاد والخطوب الموصده

وكنن من روموسنا نار الفرس الموقده

نفريت :

وكيف نيتاس ماذا؟ ماخير؟ كيف جرى غير مجازيه القدر؟

تاسو :

ما الأمر يسيدنى !

نيتاس :

رأى شأن فيه لك

إن الذى عندى لا يبال إلا للملك

نفريت :

عجلى إذن . فاسبل أى أمرى الخطى . اذهب اذهب

واسأليه ماكنت وأطلى

نيتاس :

ماذا لك ماذا تقولى فكبرى . ينفطرت

ماجنت أطلب مالا ولا هذا حفر ت

ولا بشأنك سابنت أمازيس امككرت

نفريت :

فلم إذن جئت يانيتاس وى أى شأن نقلت القلم

نيتاس :

أنت لمصلحة الآخرين وجئت لشأن جليل العظم

أنت لأحدى بنسى البلاد وأطع عن مصر شر العجم

فإنك إن ترفعى يزعفوا كزحف اللباب ونحن الفم

فأين أبوك ؟

أصبحت من التراث الشعبي العربي الخالد . ولأظن أن أحمد شوقي قد أضاف الكثير إلى قصة الحب ذاتها . فبعض إنجازاته هو مسرحية هذه القصة . أى وضعها في إطار مسرحي . ترى فيه الشخصيات تتحدث وتصحح بداخلها وتتفاعل فيما بينها . أما بعضه الآخر والأهم فهو رسمه لشخصيات ليلى وعبد من منطق أكثر عصرية . إن جازنا استخدام هذا التعبير . عن قصص حدثت منذ مئات السنوات . ومن هنا ظن أطيل في تحليل الجوانب الأخرى لاثنتين المسرحيتين .

أما المنصر للزئير في إعادة خلق شخصية ليلى وشخصية عبد على حد سواء . فهو هذا المنصر الأخلاقي الذي أبرزه النقاد . بربطه بالتقاليد العربية والمبادئ الإسلامية . تلك التقاليد التي أرى أنها ترجع - أساساً - إلى تقاليد البادية الشامية ومايدخل في نطاقها من عناصر القروية والشرف وحرمة الأعراس والديار . وماصاحب تصوير شوقي للعوقف والشخصية في كل من مسرحيته كما وصف بمخالفات للعرف السائد . وبينما يصمم شوقي على طهر ليلى وعفافها . ويرى في تعريض قيس بها في شره سبباً لغضب أهلها . يؤكد حب ليلى وعشقها لهذا الفتى الذي لايرعى الحرمات . ومن هنا ينشأ الصراع الدرامي في نفس ليلى بين الحب وبين مآثمها عليها التقاليد ومايفرضه عليها حبها واحترامها لوالدها وإخوتها وجيفها على سمعهم وعلى اسمها أن تلوث الألسن لو تزوجت قيساً .

يقرب د . شوقي حيث تصوير هذا الموقف قائلا :

« في هذه المسرحية استمر التيار الخلق متدفقا وأتيح لشوق أن يزيد من تذكفه عن طريق بطله المسرحية ليلى . فقد جعلها محب حبا علويا بريئا . لم تدمه أى لذات حسية . كما جعلها محافظة محترمة تقاليد القبيلة وترعى حق الأبوة وحق الزوجة . وترجع إلى ضميرها فيما تقول وتفعل . وإنها تلحظ محبة لقيس وتعزته لزوجها . لم تفرط في عرضها وشرها ولا في كرامة التقاليد » (١٤) .

ومن هنا فهو يطلق على المسرحية « مسرحية الحب الخالص » (١٥) أما مايبغي على شوقي فهو إدخال « مادة عصرية » على « المادة البهوية » التي تبدو فيها روح الأسطورة واضحة . ويثل لذلك بالشهد الذي تقدم فيه ليلى أين تفرع لصالحاتها . فهذا سلوك لم يكن مألوفاً في البادية وإن كان مألوفاً في عصرنا هذا . ومها يكن الأمر . ففعلت ليلى هذه لاثوثر إطلاقا على مجرى الأحداث . ويمكن اعتبارها جزءا من الإحاضات المصرية التي يضيفها شوقي على الخلفية الأسطورية للمسرحية .

وأهم من ذلك في رأيي المشهد الذي يؤخذ فيه رأى ليلى في زواجها من قيس . فمن شبه المؤكد أن هذا الموقف الذي يشارك فيه والدليل . المهدي . وابن عوف ولي في الفصل الثالث . هو إضافة من عند شوقي . إضافة مصرية دون شك . ولكن لأظن أنها تنفس الجو العام للمسرحية . ويتفق مع المنطق الذي نرى أن شوقي قد كتب مسرحياته منه . ومن هنا فهو مشهد جدير بالاستشهاد به :

وتشعل نار القوس في أبكةالصب وسابوتنى من دسى وظلال
والعبدسيف القوسوصدرامه سمقى وتمنى أسرى وعيال
إذن لاأرى جنى السماء ولألى ولاجل عسى أو تبارك خالى
واضل مى كل ذات ملاءة ورواه حشوق أو وراه نلال
تهش على شاة وتعمل جزة وعنى على الوادى بغير نعال

ويقتل شوق - خلال كلمات تبتاس - حاسها الوطني ورفضها اللخيانة في كلمات سهلة وصور خيالية مألوفة . ولكنها معبرة . فتصف فانيس « بـ كلب الصيد » . ثم تدعو عليه أن يعنى ويمشى على غير هدى بدون عصاه . وتنتب الوطنية لكل ذات ملالة - تهش على شاة « تمشى بغير نعال » .

ودغم وطنيتها وحيا لوطنها . فهي أيضا تحب زوجها . فحين يسأله قبيز لماذا أنت إلى مصر تقول :

تبتاس :

أنسيت أنفك قوسى وموطنى من عسلهاك
قبيز :

والسرج يا سبتاس ؟

تبتاس .

وأنفك السرج أيضا .

قبيز (ساعرا) : وم ؟

تبتاس :

من شدة البلاء وهب الأرض والسماء
قبيز (في غضب) :

ادهى بسابنت لمصرعن الفسى

المصرى بأحببة النسييل المصرى
يحدث في هذه المسرحية - أيضا - قدرا أكبر من الحوار مع الذات . يكشف عن الشاعر ودواعي السلوك . كما يعمق الشخصية ويشيرها . فالبطلة هنا تجمع بين صفات ابنة مصر ومملكة فارس والمرأة التي مازالت تحن إلى الحب . حب القائد تاسو أولا . ثم حب الزوج . وأخيرا حب مصر . فهي المثال الذي ينيل إلى أن شوقي كان يحلم به مثالا للمرأة في مصر . مصر المستقبل الذي كان يشر به الحاضر ويراه في إطار الماضى .

أما الرواية التاريخية المصرية الثالثة . « على بك الكبير » فلا أظنها تحق نجاحا كبيرا بوجه عام . أما شخصية أمال فتمثل الصراع بين الحب والواجب . مما تجده بشكل آخر في شخصية كليوباترا . ثم في شخصية ليلى التي تتزوج ويدا ومازالت تحب قيسا . ولعل غير ماصوره شوقي هنا في الصراع العنسى الدائر داخل أمال . هو الإحساس بالحب والرغبة ومخالبة النفس . أو عبارة أخرى الاعتراف بالحب . وهو مالم يوفه شوقي حقه في « مصرى كليوباترا » .

لذا انتقلنا إلى المسرحيات العربية وجدنا « مجنون ليلى » و« عنتره » تماثلان الحب في أعنف صوره . أما « أميرة الأندلس » التي تحمل مسرحية شوق النثرة الوحيدة اسمها فتبدو لى أكثر صور المرأة التي قدمها شوقي عصرية وإرهاصا بالمستقبل .

أما « مجنون ليلى » و« عنتره » فتعيد كلثامها تصوير قصة حب

عنترة : حبس النوى عيل ماني القري أرب
منساي كسل نواة عخالطت فاك
الفر أطيب مسافيه السنواة إذا
صرت بغيرك أو مست شايك^(٣١)

وصفة هامة أخرى أضافها شوقي لشخصية بطلته عيلة وهي الوطنية والشجاعة في إبداء الرأي ، فهي تلوم قومها لأنهم يخدمون الفرس والروم ولا يقيمون لهم دولة كدولتيها . وهاها تصول في لحظات إلى شبيهة بجان دولك . تلن الأكاسرة والمناذرة والعصانة وتغاطب قومها قائلة :

إلى كم تيمون تحت النجوم وتفرقون الفراق السبل^(٣٢)

أما حبيبها عنترة فشخصية فرنسية يبدو وكأنه خطأ - مباشرة - من إحدى أساطير العصور الوسطى . فهو لايزم أبدا . لاينى عن القتال . ولاحد ولاعد لقتلاه .

أما الشعر للمسرحي فيجمع - هنا - باتفاق الآراء بين جزالة اللفظ وحلاوته . وجمال الألفان وروقتا . ومن سمات هذه المسرحية أيضا أنها على غرار رومانسيات العصور الوسطى تجمع بين شر الحب الرقيق وشر الحيلة المتدقق .

بقى أمانتا أميرة الأندلس وهي - كما أثرتنا - فتاة يمكن أن نلقها - لولا الخلفية التاريخية التي تحيط بها - فتاة عصرية متطورة . دائمة الحركة والترحال . تقود زورا سريعا . وتذهب إلى الأسواق تزايد لشراء كتاب ثمين . وتتلقى بفتى يعجبها فيه حبه للكتب وعقله إلى جانب وسامته . وتحدث والدها وتجدتها بصراحة غير مهودة في فتيات تلك العصور الغابرة .

وهي فتاة تجمع بين الفكاكة والمرح والجرأة والحسب . فإذا لاحت يواد خطر أو فرض على بلدها قتال . أسهمت بشجاعة وإقدام يحسد عليها الرجال .

أما الجدة والأم وغيرهما من الشخصيات الثانوية . فقد نجح شوقي إلى حد كبير في رسم ملاحظهما بقدر ماحتاج إليهما الأحداث . يقول د . محمود شوكت في دراسته لمسرحيات شوقي : إن مسرحيات شوقي في العادة بطلين - أحدهما رجل والآخر امرأة .

الهوامش

(١) انظر مثلا

Francoise Basch, *Relative Crestures : Victorian Women in Society and the Novel*, New York, 1974.

Emma Paterson - *She Led Women into a Man's World*, London, 1974.

Shoulders to Shoulder : A Documentary, ed. Midge Mackenzie, ed., London, 1975.

Sheila Row Botham, *Hidden from History* : New York 1974.

وتحكم المرأة في مصير الرجل إلى حد كبير كما في مصرع كليوباترا . ويجنون ليلي . والس هدى^(٣٣) .

ويضيف في مكان آخر من دراسته قائلا :

«أما إذا كان البطل امرأة . جعل شوقي محور حياتها عاطفة الحب ..»^(٣٤) وكثيرا ماينسب إلى البطلة صفات أقرب إلى صفات الذكر - ويشير إلى كليوباترا وبطلتها السياسية ويلي وتمسكها بالواجب . كاملة لذلك .

ويدل على أن هناك أكثر من مغالطة . فأميرة الأندلس - مثلا - هي البطلة . ولأنهن أن هناك بطلا تحكم في مصيره .

كما أنه من الصعب في مسرحية «الس هدى» تصور البطل يشارك في البطلة - بطلتها . اللهم إلا إذا اعتبرنا كل أزواجها العشرة أبطالا ! كذلك لاأنتصر أن بطلة واحدة من بطلات شوقي يمكن أن تسب إليها «صفات أقرب إلى صفات الذكر» إلا إذا اعتبرنا البطولة السياسة وأداء الواجب صفات موقوفة على الرجال .

ولعله من المناسب أن نختم بحثنا هذا لمهرجان شوقي وحافظ بكلمات قليلة عن لمهاته الوحيدة «الس هدى» التي يقال إنها لامت أكبر نجاح حققته مسرحياته . أولا : لأنها المسرحية الوحيدة العصرية شكلا ومضمونا . وثانيا : لأنها مسرحية فكاهية ضاحكة يسخر فيها شاعرنا الكبير من كل الرجال العشرة . ومن المرأة زوجة العشرة على التوالي . ويمارس دور المعلم الساخر والنقاد الضاحك الجاد في آن واحد .

يضاف إلى ذلك أننا نجد هنا شعر شوقي وقد تطور واقترب من لغة الكلام أوكاد . فظل استخدامه للشعر الموزون المقي كان في بدء عهده بكتابة المسرحية الشعرية يشكل عائقا في سبيل حرية التعبير وانسياب الحركة الدرامية وتكثف الحوار في كثير من المواقف . ثم أخذ يلين وينساب مع الاحتفاظ بجزائته ورسائته . شيئا فشيئا . وحين جرب شوقي النثر لايد أنه كان يحاول استكشاف إمكانية الاستعاضة بالنثر لو خدم هدفه . ولكن عودته للشعر . في تصويره لشخصية المرأة المزوجة التي تنهى بالانتصار على جشع الرجال بترك أموالها للحرير ونجاحه في تطويع الشعر لهذا الموضوع الإلهي المستقى من قلب الحياة العادية . حياة أفراد الشعب وليس حياة الملوك والمكاث والاميرات . إنما يؤكد أن الشعر أداته المفضلة وأنه أولا وأخيرا الشاعر المجدد . المحصب المعطاء .

(٢) هناك مثلا : طه ادي . صورة المرأة في الرواية المعاصرة ومركوب الشرق الأوسط القاهرة . ١٩٧٣ .

- نجيل بطرس سمعان «صورة المرأة العربية في الرواية المصرية» وهي أبو سنة

«An Egyptian Literary Perspective of the Rural Woman»

في أعقاب الندوة الدولية عن المرأة العربية والثنية . مركز دراسات الشرق الأوسط جامعة عين شمس . القاهرة ١ - ٤ ديسمبر ١٩٨٠ . ١٩٨١ .

- وقد علمت بعد الانتهاء من هذا البحث أن للكتيرة سهر القناري مقالاً رائداً في موضوع المرأة في مسرح شوقي . نشر في عدد الملال - الخاص بشوقي (١٩٨٨) .

(١٧) قامت هيئة «الدوحة» القفطرية بنشرها سلسلة في ١٠ أمة أعداد بدءاً من العدد ٦٢ (ديسمبر ١٩٨١) حتى العدد ٦٥ (مايو ١٩٨١) مع تعليق وملاحظات كتبها حسن علق. هذه المجموعة مستقلة عن بحث قدمه د. حلي بدر عن شعر الوجدان عند شوقي «لمدة شوقي وحافظ - كلية الآداب - جامعة القاهرة ٩ - ١٤ - أكتوبر ١٩٨٢» - ص ٢٢. ولم أتمكن من العثور على الشخص حتى كتابة هذا البحث (١٨) انظر مثلاً شوقي صيف - شوقي شاعر العصر الحديث، السابق ذكره - ص ١٩٦ - ١٩٧

(١٩) نفس المرجع - ص ١٨٢
(٢٠) انظر مثلاً عبد الحكيم حماد: «أطوبير وكليوباترا بين شيكسبير وشوقي» - مكتبة الشباب - القاهرة - ١٩٧٢.

على الرافعي الخلال - برقية ١٩٦٨.
أحمد عثمان «كليوباترا وأطوبير» - دراسة مقارنة في ملونارك وشيكسبير وأحمد شوقي - بحث ألقى في ندوة شوقي - بكلية الآداب - جامعة القاهرة - أكتوبر ١٩٨٢

(٢١) شوقي صيف - شوقي شاعر العصر الحديث - ص ١٨٤

(٢٢) انظر مقدمة

William Shakespeare, Antony and Cleopatra, ed. by Ingledew, Longman, London, 1971.

(٢٣) «المسرحية في شعر شوقي» مطبعة القلم - القاهرة - ١٩٤٧ ص ٤٥
(٢٤) من المفيد بالذكر أن شيكسبير حين كتب «أطوبير وكليوباترا» كان قد فرس على كتابة التراجميات الشعرية - فقد كتبها بعد «ماكبت» و«عطيل» و«للك لير» (٢٥) أحمد شوقي: «أبرز» المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة - د. ت ص ٩٧.
(٢٦) أحمد شوقي: «ليبر الفصل الأول» ص ٧ - ٩
(٢٧) أحمد شوقي: «ليبر الفصل الثاني» ص ٩١ - ٩٢
(٢٨) ليبر - الفصل الثالث - ص ١٠٨.
(٢٩) «شوقي شاعر العصر الحديث» - السابق ذكره - ص ٢١٢.
(٣٠) نفس الكتاب - ص ٢١٥.
(٣١) أحمد شوقي: «عنون ليبر» مؤسسة فن الطاعة - القاهرة - د. ت. ص ٧٢ - ٧٥.
(٣٢) أحمد شوقي - «عزة المكتبة التجارية الكبرى» - القاهرة - د. ت. ص ٣٧.
(٣٣) انظر أيضاً «عبرة» - ص ١١٨.
(٣٤) «المسرحية في شعر شوقي» - السابق ذكره - ص ١٢.
(٣٥) نفس الكتاب - ص ٤٥ - ٤٦.

ولم أتمكن من الحصول عليه كتابة هذا البحث

(٢) انظر على سبيل المثال.

Albert Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age*, Oxford University Press, London, 1962. Reference to paperback, 1970, edition, pp. 164-5

(٤) نفس المرجع - ترجمة الكاتبة لغرفة من ص ٢١٥.

(٥) انظر نفس المرجع - ص ٣٢٥

(٦) انظر «مذكرات» راثلة المرأة العربية الحديثة - هدى شعراوي - دار معاد.

القاهرة ١٩٨١ - ص ٣٥٢ - ٣٧٣

(٧) انظر المرجع السابق - ص ٣٢٣

(٨) نفس المصدر - ص ٤٠١.

وبالرغم من أني لم أوفق في العثور على هذه القصيدة بعد - فأرجو أن أتيها دعماً للبحث البيوجراف الذي تصدره الهيئة العامة للكتاب بهذه المناسبة وإشراف د. سعد المجرسي. من المفترض أيضاً أن سيد درويش كتب أغنية بعنوان «بيت اليوم» بحث مصر أن «قومي وعالي» غفرلوك الشقيق في أوروبا الستات لم صوت في الاستجابات.

(٩) نفس المصدر - ص ٤١٠ - ٤٤٤

(١٠) شوقي صيف - شوقي شاعر العصر الحديث - دار المعارف - القاهرة - ١٩٥٣.
ص ١٦٧

(١١) طه وادي - «شعر شوقي المعاني والمسرحى» - دار المعارف - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨١ - ص ٣٣٨.

(١٢) حافظ إبراهيم لآلى مطبع - مع دراسة تاريخية تحليلية بقلم عبد الرحمن صديق - امداد القومية للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٤ - ص ٦ - ٧

(١٣) نفس الكتاب - ص ٦.

(١٤) انظر أنجيل بطرس صدياق - صورة المرأة الريفية في الرواية المصرية - السابق ذكره - ص ١١٤ - ١١٥.

(١٥) شوقي صيف - «شوقي شاعر العصر الحديث» المذكور سابقاً - ص ٩٤

(١٦) انظر مثلاً:

Albert Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age*

المذكور سابقاً - ص ٣٢٥ - ٣٢٦

الكتاب القيم والإنتاج المتميز

دار الشروق

تقدم الأعمال الكبيرة والجديدة

مصحف الشروق المفسر الميسر
في ظلال القرآن الكريم للشهيد سيد قطب
المعاجم والموسوعات
كتب التراث
الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين
السلاسل العلمية للشباب
أجل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان
عربية وعالمية
عالم ديزني للصغار

دار الشروق القاهرة ١٦ شارع جواد حسني • هاتف: ٧٧٤٥٧٨ - ٧٧٤٨٣٠ - ٧٧٤٨١٤
93091 SHOROK UN توكس: ٧٧٤٨١٤ - ٧٧٤٥٧٨ - ٧٧٤٨٣٠
دار الشروق بيروت: ص.ب: ٨١٤ - هاتف: ٣١٥١٥٩٦٣ - ٣١٥١٥٩٦٣ - ٣١٥١٥٩٦٣
SHOROK 20175 LE توكس: ٧٧٤٨١٤ - ٧٧٤٥٧٨ - ٧٧٤٨٣٠



الست هدى

تحليل للمضمون الفكري والاجتماعي

مفي ميخائيل

لقد ترك شوقي - أمير الشعراء اللغة العربية - أثرا خارقا . جعله جديرا بلقب «أمير القوافي» و «أمير الشعراء» . ولقد أدى تفوقه الشعري إلى اهتمام الباحثين بما خلقه من شعر في «الشوقيات» . وهو اهتمام يلقو الأهتمام بما خلقه الشاعر من مسرح . خصوصا جوانب الملهاة في هذا المسرح . ولأنك أن الإسهام المسرحي لشوقي إسهام يستحق الأهتمام والتقدير خصوصا ما يتصل بهذا الإسهام من إقدام على كتابة ملهاة اجتماعية ناجحة .

ولم تحظ مسرحية «الست هدى» وهي ملهاة تقع في ثلاثة فصول . باهتمام يناظر ما لاقته مآسي شوقي الأخرى . وذلك على الرغم من الخفاوة البالغة التي قوبلت بها المسرحية . خلال فترة عرضها الوجيزة بعد وفاة الشاعر .

بصدده . بل نقودنا إلى رؤية زائفة . تغفل حقيقة أساسية ترتبط بضرورة الاعتماد على العصر المسرحي وحده . في مناقشة آراء شوقي ومعتقداته . إن إريك بتلي . في كتابه «حياة الدراما» . The Life of the Drama . يحذرنا من الفصل بين الفكر والخيال في العمل الأدبي . أو النظر إلى أي منها بوصفه علما مستقلا بذاته . ويخلص إلى أن «العمل المبدع لا ينبع من الذهن وحده . وإن شكّل في ذاته بناء عقلايا» . لقد تلمس شوقي دخيلة النفس الإنسانية . وما تشتمل عليه من حفاقة وقصور . واتخذ منها موقفا محمدا . تخير له قالبا مسرحيا هزليا . عبر في إطاره عن ذلك الموقف بلغة شعرية بالغة الصفاء .

لقد وقع اختيار «أمير الشعراء» و «شاعر الأمراء» على امرأة من

ولعلنا نرى في هذه المسرحية بيانا غير معلن . يشي بموقف شوقي . بوصفه نصيرا . ومداخعا عن حقوق المرأة . ويتم المسرحية كذلك . وهي آخر أعماله . عن رغبة الشاعر في التعبير عن موقف خاص إزاء هذه القضية المحددة . قد يطاير هذا الموقف لمشاع عن شوقي في بعض المواقف الأدبية . تلك التي تعدّه متاهضا للمرأة . ولكن الحق أن الفنان في داخله لمس مواطن عبقة الغور وكشف في هذه المسرحية عن فهم ملحوظ لأزمة المرأة في المجتمع المصري في مطلع القرن العشرين . إننا نواجه . في هذه المسرحية . برغم مرور خمسين عاما على كتابتها . بوصف دقيق لأوضاع اجتماعية لم يطرأ عليها تغيير كبير . ولن نلجأ في بحثنا للمسرحية إلى معايير خارجية مثل السيرة الذاتية أو المادة التاريخية . فهي معايير لا نقيدها فيها نحن

محو متسلسل في الزمن ، ويتوالى الذكريات في وضوح شديد بمنع
هضنة أنثوية ووعي فغرى سليم ، وكان لسان حال الست هدى ،
يلخص الموقف كله في عبارة تقول « ما أفراح أن يكون للمرء طموح
رجل وقلب امرأة » . وتتعرف على الحبكة المسرحية في المشهد
الافتتاحي عن طريق حوار يدور بين الست هدى وإحدى جارئاتها ،
وتدعى زبيب ، تلك التي تتردى ما يجرى على ألسنة أهل الحى حول
ست هدى وأزواجها المتعدين :

البيت هدى

يسألون في أسرى الكبر وشغلهم
حدث زواجي أو حدث طلاق
يسألون إلى قد تزوجت تم
وإني وأنت الزاب رفـ
وما أنا عـزول، وليس بما
تزوجت. لكن كان ذلك بما
وذلك فتعاني الفلانة كل
تولي رجـال، جـلني برجـال
في أكـدر عـطائي
وما أكـدر عـطائي ! ..
وتلا المـلـحـمـا جـامـعا
أفـاء إلى بـ

(ص ٨)

وتتلخص السات هدى فى هذه الآيات الباهرة بجمال الألفة
ومحور المسرحية . إن وعيا الحاد يمازج إدراك دوافع خطاياها إلى
كشف دخيلة ذاتها . وما تشتمل عليه من خيلاء . ويرجع نجاح هذه
الملمهة الاجتماعية إلى أنها لا تهدف إلى تفويض أخلاق للمصعبوللأدعى
أنها تنطوى على أى حمية تشتمل عليها الحبكة أو الشخصيات . ولا
أنها لا تطرح قضية جادة . بل يقتصر مدح الأساسى على الإبداع
والترفيه . عن طريق هجاء تهمكى . ينصب على أوجه القصور
المتشكلة فى هذه الشخصيات . وترمى المسرحية . دود شك . إلى
تقوم نوع من السلوك للعوج . يستغل فى تهاوت الأزواج على المال .
لكن المسرحية تحقق غايتها عن طريق السفيرة والفصح . وتوجه
بالحطاب الشمرى إلى فطنة القارئ وحسن الفكاهى . وتلجج
بكتسب الفصحى كى فكية . وبشتمل الترفيه على دعوة مستنيرة .

يقول أفلاطون : « تعافى النفس في الملهاء مزيجاً من الشعور بالثقة
 « الألم » ، ويضيف أرسطو في كتابه « فن الشعر » قائلاً : « وإننا نأثّر
 بإدراك قصور الآخرين » . ونحن نعرف أن الملهاء أكثر مراوعة من
 النساء ، ذلك لأن ما يروق عصرنا من المصنوع أو أمة من الأمم ، قد
 لا يروق غيرها بالضرورة ، لكن جاذبية العنصر الكوميدي في
 الساتس على ما لا تخفى لئلا يحد التصنيف المتسلف .

لقد نجح شوقي بهذا العمل في إثارة وعينا النقدي ، ذلك الوعي الذي يصل بين الشم جميعا ، و جعلنا نصحك من : ذاتا شخصياته

عامّة الناس، تقطن حيا شعيبا، وهو الحلق في السيدة زينب، حيث عاش الشاعر فترة من حياته، كي تقوم بدور البطولة في مسرحيته، وذلك لكي يقدم نظرة نافذة إلى حياة الطبقة الوسطى في مصر. و «السيدة» امرأة يتألف على الاقتراح بها سرب من الخطباء، يطمع كل واحد منهم في ثروتها - خصوصا قناديلها العديدة. ولا تزال «السيدة» تمثل في عصرنا الحالي نموذجاً مؤلفاً... عصرها نوعاً ما، للمرأة التي تعيش في مجتمعات ثرية نسبياً، تقضي حياتها باحثة عن السعادة. لكن الملل والقلق يتسلطانها، ولا توفق في زواجها.

لقد استطاعت الست هدى ، برغم قيود العادات والتقاليد الطبقية ، أن تحول وجودها المتوقص إلى كيان يتشعب باستقلال ملحوظ ، كما استطاعت دون أن تعتمد على حيلة أب أو أخ ، ودون أن تخلف ذرية ، برغم حياتها الخافتة ، أن تجيد التعامل مع عشرة أزواج يتعاقبون عليها ، فتضبط تدبيرهم للاستيلاء على روثها . ومنعهم من الميراث واحداً تلو الآخر ، وتحتسب ما تبقى من مصاصها لخصاصها في هي الحقن ، رمزاً لتفصاضها معهم في مركزهن المشتركة . وهكذا تقدم «الست هدى» نموذجاً لامرأة تتمتع بقدر من التصور ، برغم ما تضع له من مصير ينهي بالزواج أو التنجيس . لقد خصصت أطيافها ، التي يتألف الجميع عليها للأعمال الحيرية ، وديرت وصيتها تحت إشراف ياقق برأثها ووضعها الاجتماعي ، وقامت بحكمة وصيتها بما تحس الحاجة إليه قبل موتها بعام كامل ، ولم ترض أن يكون من يتولى ترويضها أقل من «مفق القطر وقاضى الإسلام»^(١) ، ولم يشك المعجزي . آخر أزواج الست هدى ، في حصوله على روثها ، ولكن الأغا الذي حمل إليه مضمون الأوصية يصدمه بالحقيقة ، فلا يصدق المعجزي أول الأمر أن زوجته قد دبرت التخلص من نحو منظم من كل ما ملكت يداها ، ولا يستطيع تحمّل الصدمة فيسقط مغنياً عليه بعد أيام ، قال^(٢)

فَأُتِيَتْ هَدَى عَلَى النَّارِ حَيًّا

قُلْ لِّلّٰهِ جَمْعُهَا فِي الْجَمْعِ
(ص ٦٤)

وتنتهى المسرحية بيت يردده الجميع على سماع من الزوج
الواهم والدائنين الذين جاؤا سعيًا وراء الثروة المشبهة ، بعد أن
اكتشفوا أن سندات الدين التي في حوزتهم لا قيمة لها ، ولذلك
يبدو مغزى القصة التي يوجهها هذا البيت الأخير إلى كل منهم :

الذهب كحل، الشرب الشديد

(ص ٦٦)

تبدأ المسرحية بالست هدى ، التي تدور الأحداث حولها .
وتتحرك المسرحية من تداعي ذكرياتها عن شبابها وغرامياتها ، على

الزوج الفيلسوف ، في حين يفر ويكبله أثناء العراك الدائر ، ليذهب دون رجعة . ويصارع الزوج الست هدى بمقصده دون مواربة ، بقوله :

إِنِّي لَسَمُ أَتَطْلُبُكَ يَا هَدَى لِفَرْطِ حُسْنُكَ
وَلَا تَسْرِجِسْتُكَ يَا صَبِيغَتِي لِسَمْنُكَ
وَلَا وَقَعْتُ فِي السِّبَالِ لَسَوَادِ عَيْبَتِكَ
(ص : ٣٩)

فهو يؤكد لها أنه ما تزوجها إلا لأفانيها . وعندئذ تقرر الست هدى ، تلك المرأة الحسنة التي تحفظ بالعصمة في يدها ، أن ترد الإهانة بالانفصال عن الهامى الذى وقع عليه اختيار شوق كي يواجه هذا المصير . ويضمّن الشاعر الفصل الثالث بقودة ثالثة إلى تحليل النساء من التفريط في حقوقهن .

وتصاعد هذه النغمة مع تزايد اصطلاح الست هدى بمسؤولية تصرف أمور حياتها . والتحكم التام في ممتلكاتها ، حتى يعمل الأمر إلى الضرورة في الفصل الأخير ، حين تحرم الطامعين جميعا من الميراث لتمنحه لمن يستحقه فحسب . لقد حرصت الست هدى طوال الوقت على الاحتفاظ بانثاتها إلى بنات جنسها ، وحملت إلى نساء العوم رسالة محددة . تتمثل في دعوتهن إلى الخروج من دوائر الهواية الاجتماعية . والسعي لاكتساب الكمال الإنسانى . ويتناوب مع هذه الدعوة إيمانها بأن عطل الزواج رابطة أساسية تنصق الشرعية على أعمق الفرائض الإنسانية غورا . وكما توأم الرباط الشرعى مع ذلك الموقف الاجتماعي . تحققت السعادة الإنسانية على أسس سليمة .

لقد جسد شوق كثيرا من القيم السائدة في القرن التاسع عشر المرتبطة بوضع المرأة ، لكن تصويره لشخصية الست هدى يتسم . برغم ذلك ، بمجونة مدھشة ، ويكشف بوضوح عن تقاعله مع حركة التحرر التي اتسع نطاقها ، وأخذت تزعج المجتمع المصرى وتشغله في مناقشات حامية . كانت تدور بين كبار المحافظين ودعاة الانحياز التحررى من المصلحين الاجتماعيين . أمثال قاسم أمين . ورشيد رضا وغيرهم . ولم يكن شوق ليتقاعص ، وهو الذى لم يكن يفونه التضييق بشعره على الأحداث الجارية ، عن الاشتراك بقصائده في المناشبات الهامة ، التي تعد علامات على طريق الحركة النسائية في مطلع القرن : (٣)

هَذَا رَسُولُ السُّلُوكِ يَمْشِيهِمْ حَقُوقُ الْمُؤَمَّنَاتِ
الْعِلْمُ كَانَ فَرِيضَةً لِنِسَائِهِ التَّضَلُّعَاتِ
وَمِنْ التَّجَارَةِ وَالْبَيْعَةِ وَالْفَيْسُورِ الْأَمْنِيَّاتِ
وَلَقَدْ صَلَّتْ بِبَنِيهِ لِحُجِّ الْعِلْمِ الزَّاعِمَاتِ
كَأَنَّ نُكْبَةً غَلَا لَهَا قَلْبًا وَهَزَا بِالْمَرْوَاتِ
رُوتَ الْحَفِيفِ وَفَسَرَتْ آفَ الْكِتَابِ الْمُنِشَّاتِ
وَحَفَاةُ الْإِسْلَامِ لَسَتْ طِفْءَ مِنْ مَكَانِ السَّائِاتِ
مَعْرُوجَةً لِحُجِّ جَدِّهَا بِسُرَّتِهَا الْمُتَجَدِّدَاتِ

لقد كتب شوق وحافظ القصائد الكثيرة لتأييد قاسم أمين والحركة النسائية ، وتصديدا بشكل عام للمقبات التي تتوق تقدم

وأوجه قصورها ، ولم يقتصر نقده على عصره فحسب . بل جاوزه لينتد فيشمل البشرية جمعاء .

ولم تنج الست هدى - بكل سحرها وتخيلاها - من نهكة الرقيق . وهي تحلل دواهيها الكائنة تحليلا نفسيا واقميا ، فتكشف عن تلك الدوافع الخاصة التي تدفع بها إلى السعى وراء سعادة بعيدة المثال ، وتظل سادرة في سعيها الدؤوب برغم إدراكها المؤلم لوجود تلك المحنة العميقة التي تفصل بين طبيعة الرجال وطبيعة النساء . وتفصل بين دوافع كلا الجنسين في الإقدام على الزواج .

لقد مات عنها زوجها الأول مصطفى في سن مبكرة ، ذلك الذي كان :

حَسْبِي بِمَنْ لَطْفُهُ نَحْلَةُ السَّجَرِ ، مَالِيَّةُ

وظلت تنميه طوال حياتها . ولم تستطع نسيانه . أو التوقف عن حبه . فقد كان الرجل الوحيد القادر على تخليصها مما هي فيه . إذ لم يسع إليها طمعا في مالها . فقد تزوجته في العشرين من عمرها . ومات عنها ، دون أن يجاوز هذه السن (وستبقى في العشرين منذ ذاك الحين ، كما تدعى في اللازمة التي تتكرر لتذكركنا بالزهو الفارغ للأنثى) وظلت بعده دون زواج خمسة أعوام كاملة .

ويبدو التنوع في حيثيات أزواجها ومهنهم ووزناتهم ومساوئهم . فضلا عن أوجه القصور والحلل في نفوسهم . ويبدو ذلك كله كأنه تنوع غير محدود يشمل الجنس البشرى كله . لقد أتبع لكل هؤلاء الأزواج . العمدة منهم . والكتاب . والصالحين الشهير والفقير . والنصاب والهامى . والماعول على السواء . فرصة الاحتفاظ بالست هدى . لكنهم أخفقوا جميعا دون استثناء . فتضفى مواصلة مجلها عن الزواج المثالى .

وترجع أسباب ذلك الإخفاق إلى حرص الأزواج على شئ واحد فحسب . هو الاستيلاء على ممتلكات زوجتهم . وهي ما زالت على قيد الحياة . ومن الواضح أن أحمد شوق يكشف عن مقصده من خلال التصريح بما يدهد سلوكا شادا من جانب هؤلاء الأزواج الطمعيين . أولئك الذين يسعون - في أول الأمر - إلى أن يستحوذوا على الست هدى وعلى تماماتها في الوقت نفسه . لكنهم سرعان ما يسلكون سلوكا لا يتفق والسلوك القويم . ولذلك ينتهى الأمر بما إلى ازدرائهم . وعندما يطلب الهامى الماعول من زوجته أن تنجب أفانيها كي تساعده في عمله ، بعد أن تؤدي عنه ديونه المتراكمة بسبب تعاطيه الخمر ، تصبح به الزوجة قاطعة .

لَوْلا فَتَاهِيهِ وَعَقْلُهَا مَا طَالَ إِسْنَانُ عَلَى بَاهِي
بِهَا تَزَوَّجْتُ وَلَوْ قَطَّنِيهَا كَفَّتْ أَزْوَاجِي وَغَطَّنِي
(ص : ٣٨)

وتسارع الست هدى خستدعى صديقاتها في حى الخلق . فتحضر لاجرات مسلمات بالكانس وأدوات الطهى . ويعطاردن

لقد اعتمد شوقي على الأوزان التقليدية للشعر الغنائى دون أن يعوقه ذلك عن الاستغلال البارع للمستويات اللغوية المتعددة ، تلك المستويات التى تتسجم مع المضمون الفكرى ، فجاء الحوار وجيزاً ، سريع الإيقاع ، على عكس مسرحياته الأخرى التى تحشد بقصائد مطولة . ولقد أدت استجابته للمضمون الفكاهى فى المسرحية إلى اختيار معجم لغوى يستمد الشاعر من أشكال الكلام فى الحياة اليومية ، الأمر الذى جعل شوقي يقترب فى هذا العمل اقتراباً ملحوظاً من إيقاع الحياة العصرية .

المواش:

- (١) شوق شيف . شوق شاعر العصر الحديث . دار المعارف . مصر .
 - (٢) أحمد شوق . البث هدى . طبعة العامة للكتاب . ١٩٨٢ .
 - (٣) الشوايف - ١ - ص ١٠٤ - ١٠٥ . نقلاً عن مع غورى . ص : ١٢٧ .
- Mounah A. Khouri, Poetry and the Making of Modern Egypt (1882-1922). Leiden. E. J. Brill 1971.
- (٤) ديوان حافظ إبراهيم - ١ - ص : ٨٨ . نقلاً عن مع غورى السابق . ص : ١٢٨ .

المرأة ، وأدانا - مع قاسم أمين - أولئك الذين يحاولون تشويه تعاليم الإسلام . كى تتلاءم مع مقاصدهم . وعبر حافظ عن هذه الصيحة الاجتماعية عندما أطلق صيحته الشهيرة :^(١)

أفلم يأن السقوط مات قلبونهم
ولم يفهموا فى التغيير ما أنت كالمه
إلى الجرم لم يُزفج ججابه ملالهم
فمن ذا تناديه ومن ذا تعاقبه

إن تحليل للمضمون الفكرى الاجتماعى للمسرحية لا يقلل من قيمة النص الشعرى للست هدى . ذلك النص الذى يسمى إلى بقية أفعال شوقي بشكل عام ، كما أن هذا يعد تعبيراً ، فى الوقت نفسه . عن الاتجاه الذى تركز حول الدعوة إلى تحرير المرأة العربية فى العصر الحديث . ولقد نجح شوقي فى اتخاذ موقف واضح إزاء هذه القضية . وقدم شخصيات تتمتع بخصوبة إنسانية ونفسية متميزة . كما استطاع أن ينفجر إمكانات جديدة للكوميديا . وللخطاب الشعرى على السواء .



زوروا جناح

دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

معرض القاهرة الدولي الخامس عشر
للكتاب
من ٢٧ يناير
إلى ٧ فبراير

المصاحف والتفاسير • كتب إسلامية
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات
الكاملة • كتب أدبية • كتب علمية
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية
والقانونية والسياسية • كتب
الشعر • كتب جامعية
كتب متخصصة باللغة والنحو
والصرف • كتب تاريخية
وجغرافية • كتب متخصصة
بالسربية والتعليم

بإشراف
بأرض المعارض
بالحزيرة

حيث تقدم أحدث
الكتب والمطبوعات
أطلب قائمة مطبوعاتنا
من المعرض أو من
الدار ليحصل على

DAR AL-KITAB AL-MASRI
33 Kasrenil st. CAIRO, EGYPT P.O. BOX 156
phone: 742168-754301-744657
Cable: kitamisr CAIRO TELEX: 92336
CAIRO ATT: 134 KTMCAIRO - EGYPT

DAR AL-KITAB ALLUBNANI
Publishers Distributors
P.O. Box 3176 Cable: KITALIBAN Beirut
Lebanon Phone: 237537-254054
TELEX: KTL 22865 LE

كتب متخصصة بالفلسفة
والمنطق • المكتبات الشعبية
العاجمة • الخطب
الجغرافية والعلمية • الموسوعات
ثقافية وأدبية وثقافية • كتب
باللغة الفرنسية • كتب
وأدبية وإسلامية • كتب ثقافية
الانكليزية • مجموعة مدرسية
ثقافية بالفرنسية
العربية والفرنسية الثلاث
الكتب المدرسية بالفرنسية والانكليزية
العربية والفرنسية والانكليزية

للاستعلام :
دار الكتاب المصري
فندق
دار الكتاب اللبناني

٣٣ شارع قصر النيل - القاهرة
برقيا : كتاب مصر - ص ١٥٦٩٥٥
تليفونات :
٧٤٤٦٥٧ / ٧٥٤٣٠١ / ٧٤٤١٦٨
TELEX: 92336 ATT: 134 K.T.M
CAIRO - EGYPT

لبنان : بيروت - ص ٣١٧٦
برقيا : (كتاب لبنان)
تليفونات :

٥٥١٩٩٤ / ٥٣٧٥٣٧ / ٥٥٨٣٠٤
TELEX: KTL 22865 LE

الأندلس

ف تعمرتشوق ونثره

محمود علي مكي

تمهيد : يتفق مؤرخو أدبنا العربي الحديث . على أن النهضة الكبرى التي بدأت تغير معالم الحياة في مصر منذ أوائل القرن التاسع عشر . قد آتت أكلها في ميدان الأدب خلال النصف الثاني من هذا القرن . ولا شك في أن محمود سامي البارودي (١٨٣٩ - ١٩٠٤) هو رائد هذه النهضة الكبرى في ميدان الشعر . فهو الذي يلفت على رأس هذه المرحلة الجديدة التي تعارفا على أن تسحبها بصبر « الإحياء » . فهو الذي عرف كيف يتخلص الشعر العربي من تلك التمارين اللفظية المظلمة بضروب المحسنات البيديعة المفرغة من كل مضمون . والتي أسالت الكلمة الشعرية إلى ضرب من ضروب اللغو . وكان من المفارقات الطريفة أن التجديد الهائل الذي أجرى به البارودي دماء جديدة في عروق الشعر العربي . إنما كان ارتداداً إلى الماضي ونظراً إلى الزواء . فقد استوحى نماذج في شعره من روائع الشعراء القدماء ولاسيما فحول العصر العباسي . ومع ذلك فهو لم يكن مقلداً يعمد إلى مجرد المحاكاة . وإنما أحسن تغل التراث الشعري القديم . ثم أخرج لنا بعد ذلك من فيض عبقرية شعراً عليه ميسم شخصيته القوية . معبراً به عن طوية نفسه . ومصوراً به بيته وعصره تصويراً لا مثيل له في صدقه وحرازة تعبيره . وكأنما أراد البارودي أن يعلم أهل جيله كيف يكون تقدير التراث القديم وحسن استيعابه والانتفاع منه . فجمع من شعر فحول العصر العباسي مجموعة ضخمة من المختارات . بلغت نحو أربعين ألف بيت انتخبها لتلاين شاعراً . وكان ذوق البارودي في هذه المختارات لا يقل عن ذوقه في صياغة شعره . ويزيد تقديرنا لصنيع البارودي في متخباته أن العالم العربي آنذاك كان حديث عهد بالطبعة، وأن معظم من انتخب البارودي لهم من الشعراء كانوا يقيمون في ظلال النسيان . إذ كانت دواوينهم لا تزال مخطوطة بعد .

البارودي : وهو أعصب أعلام هذا الجيل شاعرية . وأبعدهم أثراً لا في مصر وحدها . بل في العالم العربي كله .

وقد جمعت بين الشاعرين الكبيرين مشابه كثيرة . وأولاً أن كليهما كانت تجرى في عروقه دماء غير مصرية ، فالبارودي كان ينحدر من :

ولا يلبث الغرس الذي تمهده البارودي بشعره ومختاراته أن يؤتي أكله في جيل تلاميذه الذين ساروا على دربه . وعدوه أستاذهم بشير منازع . - وأهم هؤلاء إسماعيل صبري (١٨٥٤ - ١٩٢٣) وأحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٧) . وحافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ١٩٣٧) . على أن شوقي هو الذي تبلم راية الشعر من يد

نبذة بيلوجرافية .

على أننا لا نزعج أننا سنأق مجيد كثير في هذه الدراسة ، فإ أصعب أن يأتى الباحث بشيء جديد من شوقي بعد نصف قرن من وفاته . وهو الذى « ملأ الدنيا وشغل الناس » في حياته ، وكثبت عنه وحول شعره مئات الدراسات والأبحاث التى تستحق على المحصر . وكان من الطبيعي أن تنظر فترة للمنى من حياة شوقي بعناية من كتبوا عنه طوال السنوات الماضية ، ولست بحاجة إلى الإشارة إلى هذه الدراسات التى تحتاج إلى مجلد خاص لتعدادها ، غير أننا سوف نكتفى بالتبوية بما أفرد منها لشوقي فى المنى ، وأنص من بينها ثلاثة . أولاً دراسة لأستاذنا أحمد الشايب بعنوان « شوقي فى الأندلس » فى كتابه « أبحاث ومقالات » (القاهرة . ١٩٦٦) . وهى دراسة صور لنا فيها الطرف النفسى التى أحاطت به فى أثناء مقامه فى إسبانيا . والثانية معاصرة بعنوان « شوقي فى الأندلس » للأستاذ الدكتور أحمد أحمد بدوى إقامها فى مقر الجمعية الجغرافية المصرية فى ١٠ مارس سنة ١٩٩١ ثم نشرت فى سلسلة المحاضرات العامة التى تقيمها المرمم الثقافى لجامعة القاهرة فى السنة المذكورة . وهى تتضمن عرضاً شاملاً طيباً لإنتاج شوقي الأدبى خلال مدة مئة سنة فى الأندلس .

وأما الثالثة فهى دراسة الأستاذ الدكتور صالح الأشر وأندلسيات شوقي « المنشورة فى دمشق سنة ١٩٥٩ . وهى غير ما كتب فى هذا الموضوع وأكثره تفصيلاً . إذ إن هذا البحث لم يعد مقالاً أو محاضرة . وإنما هو كتاب كبير يضم أكثر من مائتى صفحة . وقد جمع فيه كاتبه بين دقة العالم ودقوق الأدب . ولعل صاحبه أراد أن يرد به بعض دين شقيقته العزيزة سورياً نحو أمير الشعراء الذى كتب للشام وفى ربوع الشام عدداً من « ربوع قصائده » وأطفالها بالحلب والتفسير . فإن يكن الأمر كذلك فقد رد الدكتور الأشر الدين فأحسن الأداء . وروى فأجمل الوقاء . وله منا بعد ذلك أنجل تحية وأجزل شكر لما أفدنا من عمله .

سنوات الدراسة فى فرنسا (حتى سنة ١٩١٤)

منى بدأت حملة شوقي بالأندلس وثقافتها وأدبها ؟

حينما بدأ شوقي حياته الشعرية مادحا للخديو . توفيق فى سنة ١٨٨٨ . وسه تاهز المشرين لم تكن الأوساط الأدبية فى مصر تعرف عن الأندلس إلا شيئاً قليلاً غير ذى بال . ولندكر أن المثل الأعلى لهذا الجيل من شباب الأدباء كان البارودى الذى وجه أنظار المتأدين إلى روائع الأدب القديم سواء بنظمه أو بما اختاره من نفاثات شعره العصر العباسى . على أننا لو تأملنا « محاضرات البارودى » لرأينا أن نصيب الأدب الأندلسى منها كان متعدياً أو شيئاً بالمتعلم ، إذ كان جل اهتمامه موجهاً للشعر المشارقة . فكان أعظمهم حظاً من اختياره أبو تمام . والبحتى . وابن الرومى . والمتنى . والشريف الرضى من متقدمى العصر العباسى . والأرجلى . وسبط بن التعاويذى من متأخريهم . أما المغرب والأندلس فلا نكاد نجد فى هذه المختارات التى انتظمت ثلاثين من شعراء العربية لأحد من شعرائهم باستثناء ابن هانئ . وحتى ابن

أصول جركسية ملوكية ، وشوقي يذكر فى ترجمته نفسه أن أصله قد اجتمعت فيه خمسة أبجائس : العرب والأكراد والترك واليونان والجرمكس . ومع ذلك فقد كان كلاماً أصديق معمر عن القومية المصرية التى كانت وثيقة الارتباط بفكرة الأمة الإسلامية . وبالعالم الرومية الذى كان يتحول إليه مركز الثقل فى دائرة تلك الأمة الإسلامية . وفى ذلك أقوى برهان على بطلان الدعاوى العرقية المصرية وصالة تأثيرها بالقياس إلى ما يمينه التراث الثقافى والمخضارى فى الانتماء الفكرى والقومى . فجركسية البارودى لم تحل بينه وبين الاضطلاع بدوره السياسى الكبير فى أكبر ثورة قومية تفجرت فى مصر فى القرن الماضى وهى الثورة العربية . كما أنها لم تمنعه من القيام بدوره الثقافى والفكرى الأثير فى تجديد الآداب العربية . والدعاء الأجنبية التى انحدر من مزاجها شوقي لم تنتقص من مكانته الكبرى حينما تحول فى الشطر الثانى من عمره إلى أبلغ لسان ناطق باسم الإسلام والعروبة والقومية المصرية .

وثانى ما يجمع بين الشاعرين أيضاً انتماء كل منهما إلى أعلى طبقات المجتمع . أما البارودى فكان من الأستقراطية العسكرية التى كانت السلطة الحاكمة تحايها . وتحتضنها بالامتيازات دون الضباط المصريين . ولكن الغريب هو أن البارودى كسر هذا الطوق . والتصم بثورة الفلاحين التى حمل عراى وإبنا . وضفى فى سبيل ذلك الجلاء والسلطان . بل بحريته نفسها . وأما شوقي فصحيح أنه بدأ حياته خادماً للأسرة الخديوية . معترفاً بقلبه « شاعر العزيز » . ولكن كان من حظه ونظم مصوراً مسيرة حياته تغيرت خلال الثلث الأخير من عمره . فتحول إلى شاعر الشعب الناطق بلسانه المدافع عن كفافه . ولا يمتنا ما إذا كان ذلك موقفاً اختاره شوقي نفسه أو شيئاً فرضته عليه الظروف فرضاً . فالمدرة يوقع الأمر . والأجول بنوايتهم كما يقال .

وأمر ثالث يجمع بين الشاعرين الكبيرين - وهو أن كليهما تعرض لتجربة سياسية كانت عميقة الأثر فى حياة كل منهما وشاعرته . وهى تجربة المنى . أما البارودى فقد انتهت مساهمته فى الثورة العربية وفشل هذه الثورة إلى نقص سلطات الاحتلال عليه . وإبعاده إلى جزيرة سرديب حيث قضى نحو ثمانية عشر عاماً (١٨٨٢ - ١٩٠٠) . وأما شوقي فقد أدت به صلتها بالخديو عباس حلى إلى أن نفته السلطة الاستعمارية نفسها إلى إسبانيا . منذ نشوب الحرب العالمية الأولى . وإعلان الحماية على مصر حتى نهاية الحرب (١٩١٤ - ١٩١٩) ومن المعروف أن مثل هذه التجارب القاسية بكل ما تعنيه من عذاب وألم كثيراً ما تعود بتغيير كثير على البقولة الشاعرية . إذ تسمو بها وتظهرها . فتخرج من الهمة نقيصة مصقولة متوهجة . كما يخرج مدمن الذهب من نافر المصهر سبيكة خالصة صافية . ونحن لو تأملنا شعر البارودى لوجدنا أن نتاجه خلال السنوات الأخيرة من عمره كان أروع ما جاد به لسانه وأكثره حرارة وصدقاً . وأما تجربة شوقي فى المنى فهى التى نحاول أن نتخصص بالدراسة بعد أن تقدم لها بمجديت عن صلة شوقي بالأندلس قبل تجربة المنى .

دارت قرب طلوثة (Toulouse) في يوم عرق سنة ١٠٢ (١٠ يونيو ٧٢١). وبعد ذلك بعشر سنوات اتحتم عامل الأندلس الجديد ضيقة بين صميم الكلي هذه المنطقة من جنوب فرنسا - ضاحر قرقشوة وقتحها وعقد مع أهلها معاهدة مذكرة في كتب التاريخ الأندلسي. وكان ذلك في سنتي ١١٢ و ١١٣ (٧٣٠ - ٧٣١)^(١). وإذا كان شوق قد راعه في رحلته تلك أن يرى الفلاحين الفرنسيين في كركسون محافظين على تقاليدهم وعاداتهم الموروثة من العصور الوسطى. وأن يلاحظ أنهم كانوا كما لو قد وروا عادة العرب في قرى الضيف وإكرام الجار فقد كان حروبا به أن يعرف أن وراء هذه المنطقة وعلى مقربة منها بلادا أكثر اصطبغا بالصبغة العربية هي إسبانيا وريثة الحضارة الأندلسية. غير أن ثقافة شوق المحدودة آنذاك - وكانت سنة لا تجاوز الثالثة والعشرين - ما كانت تمنحه على ذلك. وقد راعته حضارة الرومان وأثارهم. ولكنه لم يتبع له أن يعرف شيئا عن صلة هذه المنطقة من الريف الفرنسي بحدارة العرب والإسلام.

وفي باريس عرف شوق الأمير شكيب أرسلان (١٨٦٩ - ١٩٤٦). فالتقت بين الرجلين صداقة مثيرة. أشار إليها شوق في شعره. ونوه بأن صاحبه هو الذي اقترح على الشاعر أن يسمى ديوانه بالشوقيات عند نشره.^(٢) وقد كان الأمير شكيب أرسلان أول مثقف عربي يهتم بتاريخ الأندلس. ويكتب فيه عبدا من الدراسات. وهو أول من حقق من العلماء العرب تاريخ الفتح العربية في فرنسا وماجاورها من البلاد الأوروبية^(٣). كما ترجم عن الفرنسية «رواية أخرى سراج» للكاتب الفرنسي شالوبريان (عاش بين سنتي ١٧٦٨ و ١٨٤٨) وأضاف إلى ترجمته خلاصة لتاريخ الأندلس حتى سقوط دولة غرناطة. وقد كانت هذه الصلة كئيبة بأن يوجه أرسلان صاحبه الشاعر إلى الاهتمام بتاريخ الأندلس وبأدبها. غير أننا لا نجد شوق ينشط إلى شيء من ذلك.

شوق والشعراء الرومانسيون :

ولا شك في أن مقام شوق في فرنسا قد أعاناه على إقنات اللغة الفرنسية والاتصال بأدبها. وهو نفسه يشير في حديث له مع سليم سركيس إلى «كثافة بقرامة كتب الأدباء الفرنسية وعلى الأصغر تأليف فكتور هوجو. وموسيه. ولازمين». بل يتلو في تصوير هذا الكلف يقول: «ولقد كنت أفنى هذا الثالث وبغنى» (كذا!)^(٤)

ويضرب شوق مثلا على ذلك بترجمته لقطع من الشعر لفيكتور هوجو^(٥). وتعرف له أيضا قصيدة مزدوجة عرّجها عن فصل ورد في جريدة «Le Debat» الفرنسية^(٦). وقطعة للشاعر ألفرد دي موسيه حول السرقة الشعرية^(٧). وتعبيرا لأبيات للشاعر الفرنسي بول سابلير (الذي عاش بين سنتي ١٨٣٧ و ١٩٠١) بعنوان «المراة زهرة باقية»^(٨). وترجمة لأبيات على لسان هملت من رواية شيكسبير. وأغلب الظن أن شوق استخدم في عمله ترجمة فرنسية لرواية شيكسبير. إذ إن معرفته بالإنجليزية لم تكن تسمح بالترجمة عنها بشكل مباشر^(٩). وبذكر شوق كذلك أنه

هائيء هذا لاعتده أندلسيا إلا من قبيل التجوز، فهو على الرغم من مولده ونشأته الأولى في الأندلس لم ينبغ في شعر إلا في بلاد المغرب في ظل الدولة العبيدية الفاطمية. وهكذا نرى أن ما كان يعرفه شباب المتأخرين في أواخر القرن الماضي عن الأدب الأندلسي لا يكاد يذكر، لا سيما وأن حركة إحياء التراث الأدبي التي وافقت هذه الفترة لم تشمل أدب المغرب والأندلس إلا في أضيق الحدود.

على أن فترة السنوات الثلاث التي قضاها شوق في فرنسا مبعوثا من قبل الحديوي توفيق لكي يستكمل دراسته في الحقوق كانت كئيبة بأن تصل شاعرنا بالأندلس وثقافتها ولو عن طريق غير مباشر. فقد قضى شوق معظم هذه الفترة في مونييه في جنوب فرنسا. وهي منطقة ذات صلات تاريخية قديمة بالأندلس. وبعدها شوق في مقدمة طبيته الأولى للشوقيات^(١٠) عن عطلة قضاها بعد مصى السنة الأولى من دراسته في المناطق الجبلية من الريف الفرنسي على الحدود الفاصلة بين فرنسا وإسبانيا. وكان قد اجلس من الحديوي أن يأذن له في العودة إلى مصر لقضاء العطلة بين أهله. ولكن الحديوي رأى أن يتم في أوروبا أربع سنوات كاملة. وأرسل إليه خمسين جنيا لينفقها في رحلة يقوم بها لأي بلد غير مصر. فاختار شوق منطقة جبال البرينيه الشرقية. وعن هذه الرحلة يقول :

«وكانت الدورات قد تواترت على من الفرنسيين وهال في المدرسة بالذهاب إلى مدنهم المتفرقة في الجنوب ولقاء بعض الأيام في صيفاتهم هناك. ففضيت بحر شهرين كنت فيها قير العين طيب النفس، حيث التفت رأيت حولي مناظر رائعة ومجاها شائعة. ومعلم للحدادة في أقصى القرى شائعة. وأقارأ لدولة الرومان. ترواد حسنا على تقادم الزمان. وعرفت الفلاح الفرنسي. في داره. وكنت ألقاه في مزرجته. وأماشيه في الأسواق. فيجبل إلى أنه قد عطف العرب على قرى الضيف وإكرام الجار. وكان أعجب ما رأيت مدينة «كركسون» : وجدتها قسمين. ووجدت القوم عليها صلتين : فهم الباقون إلى اليوم كما كان عليه أبائهم في القرون الوسطى. بنائهم ذلك البناء. ولباسهم ذلك اللباس. وعاداتهم وأعلامهم تلك العادات والأخلاق. والآخرون خلق جديد وشعبة كسائر شعب الأمة في أصلهم بأسباب القدر المعبري. وبالمجمل كانت نتيجة هذه الظلة من أجل يتم الله على. وأسمى أيادي الحديوي السابق عندي».

شوق على مشارف الأندلس :

لقد كان شوق في رحلته هذه التي قام بها في صيف سنة ١٨٩١ على مشارف الأندلس. ولو أنه حاول أن يعرف شيئا عن تاريخ هذه المنطقة ليجب أن مدينة «كركسون» التي قال إنها أعجب ما رأى ليست إلا «قرقشوة» التي فتحتها المسلمون وأقاموا فيها رجسا من الزمن «على مقربة من قرقشوة هذه» (Carcassonne) (زاعل بعد بضعة كيلو مترات إلى شالها الغربي استشهد وإلى الأندلس على عهد عمر بن عبد العزيز. وهو المسح بين مالك الحولاني في معركة^(١١)

عابرة . فهو لم يُنمّ نفسه ببلد الجهد في قراءة آثارهم والاستفادة منها . بل كان في أثناء إقامته في فرنسا أكثر عناية بالشعر العربي واستظهار بعض دواوينه . ويصدق ذلك قول شكيب أرسلان عنه إنه حينما عرفه في باريس في سنة ١٨٩٢ كان يعمل بمجل ديوان المتنبي وكان يحفظ منه الكثير^(١٧) . وهذا أمر غريب ، لأن ديوان المتنبي ما كان ليغوت شوق في مصر لو أنه أبطله قليلا إلى حين عودته من أرض الوطن ، وكان الأول به أن يعمل بما أوصاه به الخديو من الاستفادة بكل دقيقة من وقته في أوروبا للفراسة «الآداب الفرنسية»^(١٨) . على أن شوق يبدو لنا بأشعة من عمره كل ما زعمه من قبل حول طلبه العلم في أوروبا وكونه «وجدا فيها نور السبل من أول يوم»^(١٩) . ففي قصيدته التي يقولها في تقريب ديوان «الفجر الأول» تحليل وأصيل سنة ١٩٢١ ، وهي قصيدة جعلها مقدمة لهذا الديوان ، يحدثنا عن أولئك الشعراء الفرنسيين الذين زعم تأثر بهم في شبابه . ويقارن بينهم وبين الشعراء العرب فيقول^(٢٠)

سائل بي عصره هل منهم من لس الإكليل بعد الكليل^(٢١)
وايم كالفنسب اسمر صاوغ اسفل عزيز الخليل
والله ما «موسى» وليامه وما لثرين ولا «جيزيل»
أحق بالشمع ولا باغوى من ليس الفخون أو من جميل
قد صورا الحب وأصيله من القلب من مسعور أو جليل
نصوير من بل دى شعره في كل دهر وعلى كل جبل^(٢٢)

آثار إيجابية :

ومع ذلك فهل معنى ذلك أن الفترة التي قضها شوق في فرنسا للدراسة كانت عقيمة لم تعد على شاعرنا بأي جدوى ؟ كلا بغیر شك ، فالحكم بذلك ظلم صارخ لشوق . بل الحقيقة أن هذه الصلة التي انقطعت بينه وبين الآداب الأوروبية - وإن كانت أوهى بكثير مما أراد شوق أن يورثها - أسست إلى شوق وإلى أدبا العربي الحديث متين كبيرين لا يسع أحدا إنكارهما :

أولاهما ذلك الشعر الذي نظم فيه شوق عدداً من الحكايات والتقصص التي جعل أبطالها من الحيوان أو الطير . وقد صرح شوق بأنه بدأ في نظم هذه الحكايات وهو في سنوات البعثة وأنه ترسم في هذا الفن غنى الشاعر الفرنسي لا فونتين (١٦٢١ - ١٦٩٥) . فهو يقول :^(٢٣)

«وجرت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير . وفي هذه المجموعة شيء من ذلك ، فكنت إذا فرغت من وضع أسطوريين أو لائلات ، أجمع بأحداث المصيرين ، وأقرأ عليهم شيئا منها ، فيفهمونه لألوان وهلة . ويأسون إليه ويصيحون من أكره . وأنا أسبش لذلك ، وأتمنى لو وفقني الله لأجعل لأطفال للمصيرين - مثلاً يجعل الشعراء للأطفال في البلاد المنعمدة - منظومات قريبة المتناول ، يأنسون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم .»

ترجم أثناء سنى دراسته قصيدة «البحيرة» من نظم لامولين وهي آية من أبيات الفصحاح الفرنسية ، وأنه أرسل هذه الترجمة إلى عبد الرحمن باشا رشدي لكي يطلع الخديوي عليها . فلما عاد إلى مصر رأى أن الترجمة قد ضاعت^(٢٤) .

غير أن هذه الترجمات المتواضعة لا تكفي لتصليق ما يزعمه شوق من أمر «إفثاله ثلاثوث الشعراء الفرنسيين وفثاله فيه» . إذ إن تأثره ب هؤلاء الشعراء محدود جداً . لا يكاد يتجاوز إعجابه بهم وتعريه تقطع من شعرهم . ولو أنه تعمق قراءتهم وتمثل شعرهم على نحو خير مما فعل لكان ذلك طريقاً إلى وصله بتاريخ الأندلس وثقافتها وصلات وثيقاً . ولأعانه على أن يستلهم من التاريخ الأندلسي عناصر كان يمكن أن تثرى ثقافته . ذلك أن إسبانيا وعصورها الإسلامية بصفة خاصة كانت قد أصبحت خلال القرن التاسع عشر موضوعاً يستثير قرائح الشعراء . يبدأ ذلك منذ شاتوبريان (١٧٦٨ - ١٨٤٨) صاحب رواية «آخرين سراج» التي نشرت في سنة ١٨٢٦ مستوحياً أحداثها من تاريخ غرناطة الإسلامية . وهذه هي الرواية التي ترجمها شكيب أرسلان صديق شوق كما سبق أن ذكرنا . ومع ازدهار المذهب الرومانسي في فرنسا يزداد اتجاه الأدباء الفرنسيين إلى الموضوعات المستلهمة من تاريخ الأندلس . أو من حياة المجتمع الإسباني المتأثر في عاداته وطابعه عاودته عن مسلمي الأندلس . نرى مظهر ذلك في إنتاج الكاتب روبير مورييه (١٨٠٣ - ١٨٧٠) ولا سيما في «مصرح كلارا غرول» (سنة ١٨٢٥) وفي روايته المشهورة «كارمن» (سنة ١٨٤٣) التي طار صيتها بعد أن تحولت بفضل موسيق بيريز إلى أوبرا مشهورة تعرض في مختلف المسارح الأوروبية . ويبلغ الاهتمام بالأندلس ولا سيما غرناطة الإسلامية مداه في شعر فيكتور هوجو (١٨٠٢ - ١٨٨٥) . ونحس بالذكر من إنتاجه ديوانه «الشريقات Les Orientales» (١٨٢٩) الذي صور لنا فيه غرناطة في صورة مثالية مشيدة بطابعها الشرق . وظل اهتمام هوجو بالموضوعات الإسبانية ذات الطابع التاريخي في كثير من القصائد التي يتشألف منها ديوانه «أسطورة العصور La Légende des Siècles» (سنة ١٨٥٩) . ومثل ذلك نجدده أيضاً في بعض آثار ألفريد دي موسيه (١٨١٠ - ١٨٥٧) مثل مجموعته «قصص من إسبانيا وإيطاليا» (سنة ١٨٣٠)^(٢٥) .

فأين كان شوق من كل هذا الأدب الرومانسي الفرنسي الذي كان يلح إلحاحاً شديداً على الموضوعات المستوحاة من إسبانيا ومن ماضيها العربي ؟

بين الشعر العربي والثقافة الأوروبية :

الحقيقة أن شوق كان بعيداً جداً عن التأثر الحقيقي بروايات الأدباء على الرغم من إدلاله بإعجابه الكبير بهم إلى حد الفهم فيهم ، وأن ما صرح به لسليم سركيس وما طعن به من أسماء الأدباء الفرنسيين في مقدمة الشوقيات لا يبدو أن يكون دعوى عرضية أراد أن يبرر بها أنظار القراء . لقد عرف شوق حقا بعض هذه الأسماء اللامعة في حواء الأدب الفرنسي ، ولكن معرفته بهم كانت سطحية

قليلة حتى يطع أول دواوينة الشعرية في سنة ١٨٩٩. ونرى في مقدمة هذا الديوان ما يدل على نمو ثقافته الشعرية. هو حقا لإيزال يرى في المتن صاحب لواء الشعر حتى إنه يستبينه من جملة الشعراء الذين جنى عليهم احترام الشعر^(١٧١). ولكنه يضيف إلى اسم المتن أسماء شعراء آخرين، يرى لهم مكانة خاصة جديرة بالإعجاب. منهم عباس بن الأحنف. والبحتري. وأبو العلاء. والبياه زهير. ويستوقف نظرا في قائمة هؤلاء الشعراء الذين ظفروا بتقدير شوقي أنتم الشاعر الأندلسي ابن خضاعة (ت سنة ٥٣٣ / ١١٣٩). فهذه هي أول مرة يشير فيها شاعر من شعراء عصر الإحياء إلى ديوان أندلسي. ويصف شوقي ابن خضاعة بأنه «شاعر الطبيعة ومجون ليلها». وواصف بدائعها وسلاها»^(١٧٢). وهذا يدل على عناية خاصة بهذا الشاعر الأندلسي لم نرغبه يشاركه فيها. مع أن ديوان ابن خضاعة كان قد نشر في مصر قبل تاريخ هذا القول بنحو ثلاثين سنة^(١٧٣). ولعل شوقي بدأ منذ هذا التاريخ في الاطلاع على بعض الكتب الأندلسية القليلة التي نشرت خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي. مثل نفع الطيب للمعري^(١٧٤). وقلائد البقيان للفتح بن خاقان^(١٧٥). وتاريخ ابن خلدون^(١٧٦). ونرجس أن شوقي بدأ كذلك بعد عودته من البعثة في الأهمم بالوشحات الأندلسية. ولم يكن معروفا منها خلال هذه السنوات إلا قدر قليل يرد في بعض المصادر التي نشرت من قبل. مثل نفع الطيب وتاريخ ابن خلدون. أما دواوينة الوشحات الأندلسية فلم يعرف منها خلال الربع الأخير من القرن العشرين إلا ديوان واحد. هو ديوان ابن سهل الإسرائيلي الإشبيلي الذي طبع في مصر طبعة حجرية سنة ١٣٠٢ / ١٨٨٥ بإشراف الشيخ حسن المطار.

شوقي والوشحات :

وإنما نقول ذلك لأننا نلاحظ أن شوقي بدأ منذ سنة ١٨٩٦ في نظم قصائد، يدور فيها التأثير بالوشحات الأندلسية، فهي موزعة على مقطوعات أو أدوار تألفت كل مقطوعة أو دور لها من أربعة أشطار أو خمسة متطابقة ماعدا الشطر الأخير الممتزم بقافية مخالفة إلا أنها تتكرر في نهاية كل دور وهذا اللون من النظم هو الذي اصطلاح على تسميته بالمشطات. فإذا كان الدور منه يتألف من خمسة أشطار سمي بالمشطات. وهو يشارك الموشح في اعتداد كل منها على المغارة بين القوافي، غير أن بين اللونين فروقا كثيرة مهمة ليس هنا مجال الحديث عنها^(١٧٧).

وأول ما نعرفه من هذا اللون الجديد عند شوقي مسطرة مربعة وأى أن كل دور من أدوارها يتألف من أربعة أشطار : الثلاثة الأولى بقافية واحدة والأخيرة بقافية مغايرة تنظم الأشطار الأخيرة في الأدوار كلها. وهذه المسطرة بحتان وغنية للترك، وقد أفاء في الحرب التي دارت بين اليونان والأتراك سنة ١٣١٤ هـ. (١٨٩٦)، وهي تجري على هذا القسق^(١٧٨) :

بمجد الله رب العالمينا وحبيبك يا أمير المؤمنين
لقيننا في عمودك مالقينا لقينا الفتح والنصر المينا

صحيح أن هذا اللون من الأدب القصصي ليس جديدا في الأدب العربي. فحين نعرف أن «كيلة ودعنة» لابن المقفع لم تكن تظهر حتى عهد بعض الشعراء إلى نظمها، وكان من أول هؤلاء أبو سهل بن نوح الحكيم الذي نظم الكتاب ليحيى بن خالد البرمكي وزير المهدي والرشيد، ثم أبان بن عبد الحميد اللاحق الذي نظم للوزير نفسه في خمسة آلاف بيت، وقد بقيت لنا من هذه المنظومة قطعة تبلغ سبعين بيتا، ثم تواتت هذه الترجمات الشعرية في العصور التالية، وكان من أشهرها منظومة «نتائج الفطنة في نظم كيلة ودعنة» لابن الهبارية (المتوفى سنة ٥٠٤ / ١١١٠).^(١٧٩) ولكن هذه الحكايات كانت قد اندثرت تقاليد نظمها فينا اندثر من معالم أدبنا العربي منذ زعم التخلّف على هذا الأدب، ولهذا فإنه ينبغي علينا أن نشهد بفضل شوقي في إعادة الحياة إلى هذا اللون الأدبي، ولكن الجدير بالتسجيل هو أن شوقي حينما فعل ذلك لم يتمسك الأصول العربية الأولى لهذا الفن، بل كان تأثره فيه بلافوقين، وعلى حال فإن هذا لا يوجب من جهده شوقي ولا ينتقص منه، فحكاياته من الحيوان والطير كانت من أجود ما نظم، وشعره فيها ربيع المستوى وليس مجرد نظم تعليمي مثل نظم أبان بن عبد الحميد اللاحق وابن الهبارية. وقد فتح شوقي بصنيعة هذا الباب أمام الشعر القصصي والأدب الذي يستهدف تربية الأطفال، صحيح أن شوقي لم يكن أول من ترجم من «لاهورتين»، فقد سبق إلى ذلك قبله محمد عثمان جلال (١٨٢٩ - ١٨٩٨) في منظومته «العيون البواظ في الأعمال والمواعظ»، ولكن شتان بين لغة شوقي الفصيحة المحكمة ولغة عثمان جلال التي يغلب عليها الطابع العامي.

وأما ثلثة المبتئين اللذين قدمها شوقي لأدبنا العربي فهي تأليفه للمسرح. وربما كان هذا أعظم إنجاز حققه شوقي منذ مطلع القرن العشرين. وهو، ما لم يدانه فيه أي شاعر من شعراء عصره، بل إن الشعراء الذين كتبوا للمسرح بعده لم يصلوا إلى مثواه. ونحن نعرف أن بداية تأليف شوقي للمسرح كانت في أثناء دراسته في فرنسا. إذ إنه ألف وهو تزيل باريس في ١٨٩٣ رواية «على بك الكبير» أو «ماهي دولة المايك» وهي أولى مسرحياته الشعرية. ولا شك في أنه يدين بها لما شاهده في فرنسا من عروض لكبار الشعراء للمسرحيين. صحيح أن هذه الرواية في طبعها الأولى التي ظهرت سنة ١٨٩٣ كانت رديئة النسخ، وركيكة اللغة إلى حد بعيد، مما دفعه إلى صياغتها صياغة جديدة بأخرة من عصره. وكانت هذه الطبعة الجديدة أرق بكثير من الطبعة الأولى وأكثر إحكاما. غير أنه يسجل لشوقي الفضل الأكبر في كونه والد المسرحية الشعرية في أدبنا العربي.

ونعود إلى صورة الأندلس وإسبانيا في أدب شوقي بعد عودته إلى مصر، فترى أن أكثر ما يشغله هو أن يوثق علاقته بالخليد الجديد عباس حلمي، حتى يصبح «شاعر العزيز». ويقنع شوقي بهذا اللقب. ويقول على تمجيد شعره ليصوغ منه مدائح للأمير. على أنه لا يسهل العناية بثقافته، فيميل على توسيع دائرة اطلاعه على الأدب العربي، ويبدو أثر ذلك في رقى صياغته الشعرية. ولا تخفى سنوات

ويستل شوقي بحسه الموسيقي للمرحف كل الطاقات التي يمكن لهذا النظم أن يقدمها ، فيعود لاستعماله في قصيدته البليغة كأنك تراه (نشرت في المؤيد ٢ أكتوبر ١٨٩٩)^(٣٧) ، ثم في ترجمة نشيد تولد اليوكسرى للمصارعين الصينيين (١٥ يولييه ١٩٠٠)^(٣٨) ، وفي القصيدة التي جعلها الزعم أحمد حوافي عند عودته من المنى (نشرت في الزواجر في يناير ١٩٠٢)^(٣٩) ، وفي نبشته الخديوي عباس بيلاد ابنه وولي عهده محمد عبد المنعم (سنة ١٩٠٢)^(٤٠) .

وكانما عز شوقي في هذا الضرب من التسميط على غير بنية ملائمة للأناشيد الوطنية التي تنظم بهدف الغناء الجماعي ، فزاه يصوغ فيه لنشيد جمعية العروة الوثقى الخيرية الإسلامية بالإسكندرية (نشرت في المؤيد في ٣١ يولييه ١٩٠٠)^(٤١) :

يا ويسا يسا للذي أكثر مسداس الوطن
وأجمل الأجر أن يجري على هذا السن

• • •

وبل لسا يا تيب حسن الشباب في المطالب
وفضل علم وأدب كي ترقى منا الفطن

ومع ركازة هذا النظم وضعف مستواه عدة معاصر وشوقي حثه نشره فصحاً جديداً^(٤٢) . بل إن مؤلفاً جليلاً في تاريخ الأدب هو الأستاذ محمد بك دياب أراد أن يزوج لوشحات في الفصل الثالث من الجزء الأول من كتابه « تاريخ آداب اللغة العربية » ، فرأى أنه ينبغي عليه أن يورد نماذج لبعض اللوشحات المشهورة ، فأقبح بموشح لاين سناه الملك ، وموشح آخر لأحد المغاربة ، وغنم استشهاده بهذا النشيد من « قول الشاعر المجيد أحمد بك شوقي »^(٤٣) . وكانما ضاقت الدنيا بالأستاذ الجليل حتى لا يجد ما يميل به للموشح غير هذا النظم الرديئ المثافت ، فضلاً عن أنه لا ينبغي أن يعد أصلاً من جنس الموشح . وإذا ذكرنا أن شوقي كان عند صدور كتاب الأستاذ محمد دياب (مايو ١٨٩٧) لم يبلغ الثلاثين من عمره بعد تبين لنا مدى بجماله لشاعر العزيز وعنايته بإياه ، لاسيما أن شوقي لم يكن هو الرائد الأول لهذا اللون من التسميط في العصر الحديث ، فقد سبقه الأستاذ رفاعة رافع الطهطاوي إلى نظم بعض الأناشيد الوطنية على نفس هذا النسق^(٤٤) . ولكن شوقي رحمه الله كان أقدر الناس على تأليف قلوب القناد ومؤرعي الأدب وسائر الضطربين في خار الحياة الأدبية .

وفي الجزء الرابع من الشوقيات ثلاث أناشيد أخرى تتدرج تحت هذا اللون هي « النيل »^(٤٥) ، « ونشيد مصر »^(٤٦) ، « ونشيد الكهف »^(٤٧) ، ولم يسلم من الضعف والركازة من بين هذه الأناشيد إلا « نشيد النيل » :

النيل الصلب هو الكوكور والحشة شاسعة الأضهر
رياح الصفحة والظفر ما أبهى المجد وما أضر

هم شهرها أدنى وشهرت حربا فكنت أنجل إلهامها وهربا
أعدت حدودهم شرقا وغربا وظهرت للفتح والجسونا

وهي من بحر الوافر ، وغنص تقفية الأدوار فيها على هذا النحو : ن ن ن ن ، ا ا ن ، ب ب ب ب ن ، ج ج ج ن ، وهكذا وينص جامع الديوان في حاشية على هذه المسطعة على أنه « قلما نالت قصيدة في العالم العربي بأجمعها ما نالته هذه القصيدة أيام ظهورها من حفاوة وانتشار ، وذلك لما ورد فيها من وصف وبهكم صادقا هوى في النفوس » .

ولعل هذا النجاح الكبير الذي قدر لقصيدة شوقي قد أعزاه بمواصلة هذا اللون من النظم المسط الذي استخدمه هنا لأول مرة ، لاسيما وأنه يضي على القصيدة إيقاعا موسيقيا جميلا فيه اتلاف واتساق ، وفيه في الوقت نفسه كسر لرتابة القصيدة التقليدية ذات القافية الواحدة . ولعل شوقي تقامل بهذا اللون الجديد ورأى فيه سببا من أسباب نجاح القصيدة ، وخاصة إذا كانت في موضوع حساس يمين تغاير القوافي على تنوع الإيقاع فيه .

وهكذا كثر شوقي ذلك اللون الجديد حينما نظم مسمته التي عنون لها بمحاكاة السودان (وقد نشرت في المؤيد بتاريخ ١٢ أبريل سنة ١٨٩٨)^(٤٨) ، وإليك الدورين الأولين من أدوار هذه المسطعة الرباعية :

فأمل في الوجود وكن لييا وقم في العطين فقل عطيا
بليو جيتونا الفود الصبيا تهجد الفتح قد أضى قريا

لقيا في الزوية ، يوم نصر كرم داهل . في تاريخ مصر
يسين للبلاد جديد مصر ويكفيها الفلال والخطريا

وهي قصيدة طويلة تتألف من اثنين وعشرين دوراً ، وهي مثل سابقتها تتمزج فيها الحاسة بالتهكم اللاذع المرير ، إذ أنها في الحملة التي قادها كمشرف سدرار الجيش المصري فيها بين سبتمبر ١٨٩٧ ومارس ١٨٩٨ لا سترجاع أسودان وخناء ثورة الأمير محمود قائد الدراويش ، وترتب على هذه الحملة أن انقضت بريطانيا بحكم السودان تحت ستار الحكم الثنائي .

ويعود شوقي لاستخدام التسميط في قصيدته في عيد الجلوس الحميدى ، وهي التي سماها « نعمة التيجان » في مدح خير سلطان (نشرت في المؤيد في ٣١ أغسطس سنة ١٨٩٨)^(٤٩) . وهذا هو أول أدوارها :

جلوسك أم سلام العالينا وتاجك أم حالال العز لينا
ملكك فكنت خير الملكينا وأنت أجملهم دنيا وهنا

وهي قصيدة صاغية مدوية الإيقاع فيها نفحات من معلقة عمرو بن كلثوم على حد قول الدكتور محمد صبري ، إذ إنه يتفق فيها بانتصارات الأتراك ويتهدد الطامعين في العلوان على الخلافة العثمانية .

فهر مع ملامته لطيفة الصغار يعد من أجمل ما ألف شوقي في حسن صياغته وإبداع تصويره . أما النشيدات الأخرى فيها من طراز نشيد جمعية العمرة الوثني ، وقد اختص **العقاد** و**النشيد الوطني** بمقال نقدي قافيه - كعادته مع شوقي - بقوة مفرطة ، ولو أننا نملك إلا التسليم بكثير مما ورد فيه ^(١٢) . وقد أشار **العقاد** أيضاً إلى ماحدث في لجنة الأغاني المحكّمة في اختيار النشيد الوطني من أمور ترجع في النهاية إلى رغبة ملحمية في منح شوقي جائزة النشيد .

ونذكر أخيراً استخداماً لهذا الطراز من النظم في قصيدته الخمسة الطويلة « الله » للنشورة في « الهلال » سنة ١٩٧٤ ^(١٣) . وهنا نجد لا يستخدم هذا الشكل الفني كما استخدم من قبل في القصائد ذات التعالق العالية والدورى صاحب ، بل في صيحات تأملية في الكون الطليعة ، فجاء تعبيره هادئاً وصينياً يوافق ما قصد إليه من وصف مظاهر الجلال والرهبة والقوة . ولهذا فقد اتت هذه الخمسة أكثر توافقاً مما سبق أن أشرنا إليه من ألوان النظم الدوري .

وأحسن شوقي أيضاً اتخاذاً لهذا الشكل إطاراً لبعض المقطوعات الغنائية الواردة في عدد من مسرحياته . نذكر منها في **مصرع كليوباترة** نشيد الميرث :

يا موت طغ بالسفوح واحصل جسيم حياة
سر بالسفوح السراع إلى شطوط السنجمة

وكذلك هذه المقطوعة التي تغنى بها أنطونيوس معبراً عن حبه العظيم :

أنا أنطونيوس وأنطونيوس أنا **سألوحيها عن الحب غي**
غفنا في النوى أو هن لنا نحن في الحب حديث بعدنا ^(١٤)

شوقي وإسبانيا :

ومع تزايد اهتمام شوقي بالأندلس وتراثها الثقافي وتأثره به كما رأينا ، نلاحظ أيضاً متابعتها لأحوال إسبانيا السياسية في أيامه . نرى مظهر ذلك في سلسلة من المقالات النثرية نشرها شوقي في « اللؤيد » تحت عنوان « **بضعة أيام في عاصمة الإسلام** » ما بين ٢٧ أغسطس ١٩٠٩ ونوفمبر سنة ١٩٠٩ ، أيضاً « **مستعار : صالح** » ، وفيها يتحدث الشاعر عن رحلة قام بها بجراً من استامبول ، وهو يجري مقالاته حواراً مسجوعاً على طريقة المقامات ، بينه وبين « شيخ » اتخذ رمزاً للبحر المتوسط .

في المقالة الخامسة المنشورة في يومي ٦ و ١٠ سبتمبر ، يعرض « الشيخ » على الشاعر أن يجمعه إلى حيث شاء من الجهات على ظهر السفينة « **بلفرون** » :

« قال « الشيخ » : الآن يقترح ابن مصر ، وما عليه من إصر . قلت : إن لي نفساً مولعة بالجلديد ، متطلعة إلى المزيد ، من كل شيء مفيد . وليست إسبانيا بالقاصية ، فلو أمر الشيخ بالجزيرة ، فبضاعت ساحلها رامية ، لعل لرى كيف تفتتحها للحرب بالأمس ، وأنظر كيف لحقت إسبانيا بالأندلس . »

قال : ما أعجل المصري إلى تناول ما لا يغبنيه ، وما أسرع إلى الدخول فيها لا يغبنيه ، يستبزي بالكبيرة ، ويتر من الصغيرة ، ويلير القبة ، ويستر الحبة ، ويلقم الملم على الأهم . ويشغل عن الأخص بالأمم ، ولا ينظر إلى الحريق في داره . وينظر إلى شعاع الشمس المتسكن على الزجاج في بيت جاره . ولا يهجم الكيفيك زالت ، ولا الحال كيف حالت ، ولا المصائب كيف انهالت ، ولا الخطوب كيف جلت وهالت ، ويلفنه ويژه ، ويثيرة ويلژه ، غير في روتر ، عن الرئيس كروجر ، أو نياً عن القضية في فرنسا ، أو الروسية في الصين ، أو أمريكا في فليبين ^١ ! لا لك وإسبانيا تنظر لحالها ، ونهم بمآلها ، ولست من رجلاها ، ولا لك عيش في ظلالها ؟

قلت في نفسي : اللهم صبراً جميلاً ، وحلاً عريضاً طويلاً ! لأن دامت الحال ، على هذا الحال ، فبني وبين الشيخ أخد رود ، وخلاف محمد ، وشعب مند .

يصور هذا الحديث طرفاً من اهتمام شوقي بأوضاع السياسة الدولية ، ويظهر أن وكالات الأنباء والصحف . كانت تتحدث في هذه الأيام عن الأزمة التي كانت قد تفجرت في السنة السابقة . زالت إلى اشتعال نار الحرب بين إسبانيا والولايات المتحدة ، وكان مسرحها جزر البحر الكاريبي من ناحية ، والمحيط الهادى من ناحية أخرى . ذلك أن الإمبراطورية الإسبانية التي كانت الشمس لا تغيب عنها ، دخلت في دور التصفية منذ أوائل القرن التاسع عشر ، حينما تحكمت المستعمرات الإسبانية في أمريكا من الظفر باستقلالها بعد حرب مبررة مع إسبانيا . غير أنه بقيت في يد الإسبان من هذه الرقعة الهائلة من المستعمرات بقايا صغيرة . تمثل في جزر بحرالأكيتيل وأهمها جزيرتا كوبا وبورتوريكو . وفي المحيط الهادى جزر الفليبين وجزيرة جوام . وكانت في هذه البلاد حركات سياسية تسمى إلى نيل الاستقلال والتحرر . من السيطرة الاستعمارية الإسبانية ، بتشجيع من الولايات المتحدة ، لارضية منها في تشجيع شعوب هذه البلاد ، بل لأنه كانت لها مصالح خلقها التوسع السياسى والاقتصادى للولايات المتحدة .

وحدث في فبراير سنة ١٨٩٨ أن وقع انفجار كبير في البارجة الأمريكية « **الماني** » الراسية في ميناء هافانا مما أدى إلى إغراقها ، واتخذت الولايات المتحدة من هذا الحادث ذريعة لشن حرب انتقامية على إسبانيا ، فاشتبك الأسطول الأمريكى في مياه المحيط الهادى مع الأسطول الإسبانى في معركة بحرية هائلة في « **كافى** » ثم فيها إغراق المراكب الإسبانية . وحاولت إسبانيا التآمر لحزيمتها فصدرت الأوامر لأسطولها الرابض في سواحل كوبا بمهاجمة المستعمرات المتحدة ولكن الأمريكين استطاعوا إلحاق هزيمة أخرى ساحقة بإسبانيا ، إذ أفرقت مراكيبا واحداً واحداً على أثر عروجهما على ميناء ستياجو . ولم ترا إسبانيا في النهاية بداً بعد تحط ساستها من الاعتراف بفشلها والانسحاب للأمر الواقع فوقعت مع الولايات المتحدة معاهدة باريس التي اعترفت باستقلال كوبا ، وتنازلت للأمريكين عن بورتوريكو والفليبين وجزيرة جوام . وهكذا تمت تصفية البقية الباقية من إمبراطورية إسبانيا الشاسعة بعد أن ظلت أكثر من ثلاثة قرون .

التنازع والانسحاق وراء الأندلس :

أثيا السامسون عودوا إلينا وجلوا الباب بئس الإسلام
نغم ثم تطلعون للعراق للعراق على النسيم حرام
هز عيش الرجال ما كان حلا قد نسج السنين الأحلام
وسبيت الزمان أندلسيا ثم يقضى دناءة أعجام^(١٠٠)

ما الذى يبتغى شوق هنا بالزمان الأندلسي ؟

الإشارة غامضة بنير شك . وبهذا وصفها الدكتور صالح الأشر
في دراسته لأندلسيات شوق^(١٠١) . ولا يزال غموضها ما كتبه
شارح الديوان في الحاشية حينما قال عن هذا الزمان إنه « زمان
الأندلس أيام عز العرب والإسلام فيها » . فهذا التفسير يزيد بيت
شوق غموضا على غموض . وإنما الذى يقصده شوق في رباعته هو
أن هؤلاء الثافرين المقصودين إذا جازا في خصوصتهم للخليفة متصورين
بمطاليم أنهم يسعون وراء الجيد . فإنهم سيديون عهد الأندلس حينما
أقبل أهلها السلطان على خلافتهم ونازعاهم ذاملين عن ترص
أعدائهم بهم حتى ألقوا أنصارا . وإذا ببلادهم قد خرجت عن
أيديهم . فاستولى عليها الأعاجم . فالإشارة إذن ليست إلى « عز
العرب والإسلام في الأندلس » وإنما إلى ما ساد الأندلس من تنازع
وفرقة .

ويعود شوق لذكر « الحمراء » في قصيدة يثنى بها الخليفة محمد
رشاد الملعب بمحمد الخامس بمناسبة عيد المولد النبوي (سنة
١٩٠٩) . وهو يجالط فيها فروع (الأستنة) ويدل بفصاحته
وبيانه ويفخر بنسبه الزكي ولسانه العربى^(١٠٢) .

ليه فروع الحسن مجرى هائم يسمر السيك بمجده وخاله
أعرجت للرب الفصاح بيانه لسا يهوى الشرق مثل كاله
لم تكسر الحمراء من نظرائه نلا ولا بعداد من امثاله

شوق يدل على الأستانة بيانه قائلا إنه لم نخرج مثله أى حاضرة
عربية قديمة مشهورة بفصاحة شعرائها . وهو يمثل لهذه الحواضر
ببشاد والحمراء . ولا يقوم هنا عذر لشوق بأن القافية ألجأتها لحشر
« الحمراء » هنا . ففى ليست حاضرة تفرق ببشاد . وكان التناسب
يقضى بأن يذكر هنا حاضرة كبرى مثل دمشق . أو القسطنطينية . ولو
أراد إحدى مدن الغرب الإسلامى لكانت قرطبة مثلا أولى بالذكر .
ولكن السبب في خلط شوق هنا هو قلة معرفته بتاريخ الأندلس .
فكانه ظن أن الحمراء إحدى مدن الأندلس الكبرى مما سرخ له أن
يذكرها في نسق مع بعداد .

وفى إشارة أخرى يقحم اسم مدينة أندلسية في مدحه للخديو
عباس بمناسبة زيارة له لطنطا . وانفتاحه لأحد المعاهد بها :

أنظر إلى كل عال من معاهدها تنظر طفلة في عصرها الحالى

ويقول الدكتور صالح الأشر على هذه الإشارة فيقول إن طليطلة
لم يكن لها في تاريخ الأندلس الثقافي دور عظيم . وإنما كان الأولى
أن يذكر قرطبة^(١٠٣) . وفى ملاحظة صائبة . وإن كان لطليلة أيضا

ويبدو من حديث شوق مع الشيخ عن إسبانيا ، ومن طلبه
الفرح على سواحلها ، أنه كان يحن بالمشاهدة في الإنسان الذين
جزعتهم الولايات المتحدة من الكأس التي سقوها بالأسلحى لحلى
الأندلس ، فهو يريد أن يرى كيف « تفتت الحرب إسبانيا من
الأصلى » فطفت إسبانيا بالأندلس . على أن الشيخ يردده عن هذه
الشيئة . ويسفر منه لحوضه في أمور السياسة الدولية : أنصار
الريس كروجر ، أو آخر تطورات القضية في فرنسا ، وهو يحن بها
قضية دايغوس^(١٠٤) التي استأثرت باهتمام الرأى العام الفرنسى ،
أو تدخل روسيا في الصين . وأمريكا في الفيلبين .

ويستوقف نظرا في حديث الشيخ لشوق قوله : « لما لك
ولإسبانيا تنظر خللا ، وتهم بماذا . ولست من رجالها ، ولا لك
عيش في ظلالها ؟ » .

وتقول للشيخ : بل ! سوف يأتي على شوق زمن يحمله إلى
سواحل إسبانيا ويتيح له فرصة النظر خللا ، والبش في ظلالها ،
ولكن ما كان ينظر على بال شاعرنا أن هذا الزمن سوف يحل بعد
خمس عشرة سنة !

إشارات إلى الأندلس في شعر شوق قبل المثنى :

وتجد في شعر شوق قبل مناه إشارات عابرة إلى الأندلس .
ولكنها مع ذلك لا تنكس كبر معرفة بهذه البلاد ولا أسلوبا في ظل
السلطان ، وإنما هي تنتمى إلى ما هو معروف متناقل بين عامة
المثقفين .

ولعل أول هذه الإشارات قوله من قصيدته التي ألقاها في مؤتمر
الاستشرافين الدولى المنعقد في جنيف في سبتمبر سنة ١٩٨٦^(١٠٥) .
والتي أرخ فيها لكار الحوادث في وادى النيل . وهو يتحدث هنا عن
امتداد حضارة الإسلام شرقا وغربا :

ما أنألت على السواعد حتى ال أرضى طرا في أسرها والفضاء
تشهد الصين والبحار وبدا د مصر والغرب والحمراء^(١٠٦)

فنحن نراه يلحق « الحمراء » بالغرب مشيرا إلى وصول دولة الإسلام
إلى أقصى ما يتصور من الحدود الغربية . وذكر الحمراء هنا غير
موفق . ويظهر أن القافية الهزبية هي التي حكمت بوضع « الحمراء »
هنا مع حشد متناغم من الأعلام الجغرافية مثل الصين والبحار
وبشاد . ولعل شوق كان يظن آنذاك أن « الحمراء » مدينة أندلسية
كبيرة يمكن أن تفرق ببشاد . مع أن الحمراء ليست إلا قلعة وقصر .
اتخذها بنو الأحمر مقرا لحكمهم في غرناطة .

ويجد إشارة أخرى إلى الأندلس في قصيدة مدح بها السلطان
عبد الحميد حينما سئل لزيلا لأستانة . وضيحا على أمير المؤمنين .
وكان ذلك في سنة ١٩٠١ . والإشارة جاءت في سياق حديثه عن
المصريين على الخلافة العثمانية من الأتراك المظالمين بالإصلاح . وهو
بناشدهم الإخلاص إلى طاعة الخليفة باسم الإسلام ويحذرهم من منية

كبيرة حتى أصبحت تمتد أسطورة من أساطير البطولة في ميدان الكشف العلمي ، ونحن نعتني عباس بن فرناس الذي كان أول من حاول الطيران . ففي القصيدة التي حيا بها شوق الطيارين الفرنسيين القادمين من باريس إلى مصر في سنة ١٩١٤^(٥٥) يتحدث عن محاولات الطيران السابقة فيقول :

طلبت قد راسها آتآنا وابناها من رأى الدهر غلاما
أسفطت «إيكار» في بحيرة و «ابن فرناس» لما استطاع قياما
في مسيل الجيد أودى نعر شهداء العلم أعلامهم مقاماً

والإشارة هنا إلى أقدم محاولتين للطيران يعرفها التاريخ القديم والوسيط . الأولى أسطورية وردت في الميثولوجيا الإغريقية وبطلها إيكاروس Icarus الذي تزعم الحفارة أنه استطاع الطيران . ولكن إله الشمس غضب لهذه المحاولة فأحرقه . وأما الثانية فتاريخية حقيقية . اضطلع بها العالم الأندلسي عباس بن فرناس التاكرتي . إذ كسا نفسه ريشاً . ومد له جناحين . وطار في الجو مسافة بعيدة . ولكنه لم يمسح الاحتياط في وقوعه . فتأذى في مؤخرته^(٥٦) . وقد تحدث عن هذه المحاولة بعض معاصريه من الشعراء الأندلسيين في قرطبة . مثل ما يقوله مؤمن بن سعيد :

يغم على العنقاء في طيرانا إذا ما كسا جناها ريش فشم

وتبدو إشارة شوق هنا دقيقة محددة . ولو أن البيت الأخير يوصي بأن عباس بن فرناس قد فقد حياته في محاولته الطيران ، وهذا غير صحيح . إذ إنه تأذى في أثناء وقوعه على الأرض ولكنه لم يصب بكيروس . ويظهر أن شوق قرأ الخبر فغضب الطبيب للمؤرخ . وهذا يدل على أن نصيبه من الثقافة حول الأندلس قد ازداد في هذه السنوات . ولو أن ذلك لا يستفاد بالضرورة من إشارته إلى عباس بن فرناس ، فخير هذا الرائد الأندلسي للطيران كان شائعا لا نظيره فيجب حتى على أوساط المثقفين .

معارضات شوق للشعر الأندلسي قبل المنفى

ليس من الغريب أن يبدأ الشاعر حياته الأدبية بتقليد شاعر سابق يعجب به ، ويتخذ منه مثله الأعلى ، وليس يستحسن أن يحاول الشاعر التلميذ قياس قدرته بقدرته أساتذته . فيتجاوز المحاكاة والتقليد إلى المعارضة . وقد كان من الطبيعي أن يعمل رواد عصر الإحياء على معارضة الشعراء القدماء الذين يعدونهم نماذج للإبداع . وهذا هو ما رأيناه لدى البارودي في صباه وشبابه المبكر . إذ كان مغرماً بمعارضة كبار الشعراء القدماء . ولكن الطبيعي هو أن يتجاوز الشاعر مرحلة المحاكاة والمعارضة حيناً ويتنوع ويسوى شعره على سبوقه . ولم يكن شوق يدعاً في ذلك ، فبدأ بتقليد بعض الشعراء الذين كان يراهم أقرب إلى قلبه وذوقه . فغاضى قصائدهم أو تأثر بها تأثراً واضحاً ، وإن كان دائماً مدحاً بشعره مفتوناً به ، يرى أنه لا يقل عن مجاريه من الشعراء ، بل يصرح في كثير من الأحيان بتفوقه عليهم .

دور علمي وثقافي كبير . ولا سيما في ظل بني ذى النون من ملوك الطوائف ، وقد كان فيها مدرسة كبيرة للترجمة عن العربية إلى اللاتينية ترجمت فيها أمهات الكتب العربية ولا سيما في العلوم من فلك ، وطب . ورياضيات . وهذا ما قد يبرر الإشارة إليها في معرض الحديث عن افتتاح مدرسة . أو معهد علمي . هذا ولو أننا لا نعتقد أن شوق كان على معرفة بينة بذلك حيناً نظم هذا البيت . وإنما ذكر طليطلة كما ذكر الحمراء من قبل ، ولعل ضربه من تداعى الحروف والأصوات هو الذي حمل على ذكرها . فطليطلة مثل طنطا اسم له جرس غريب باشياله على طاءين .

والإشارة الخامسة إلى الأندلس ، يجدها في قصيدته بمناسبة علية البلغار عن أدونة . وما تبع ذلك من سقوط مقدونية ، وانتزاعها من جسد الخلافة العثمانية . وكان ذلك في سنة ١٩١٢ . وقد اختار شوق لقصيدته عنواناً معبراً هو «الأندلس الجديدة»^(٥٧) . وهو يقصد إلى ذلك قصداً . إذ إنه يعقد مقارنة بين سقوط مقدونية وسقوط الأندلس ، ويوصي بهذا المعنى ابتداءً من مطلع القصيدة :

يا أخت أندلس عليك سلام هوى . الخلافة عنك والإسلام

والقصيدة من أروع قصائد شوق ، وهي جذيرة بأن تحمل مكانها بين روائع القصائد التي قيلت في رثاء الممالك والمدن الرائلة ، وما فيها من حديث عن القطائع التي ارتكبا الفاتحون في المدينة يذكرنا بما ورد في قصيدة أبي البقاء صالح بن شريف الرندي في رثاء مدن الأندلس التي استولى عليها الصاري :

لكل شيء إذا ما تم نهائى فلا طير يعشى إبسان^(٥٨)

وهو في آخر القصيدة يحاول أن يستنضج همم الأثرانك فيدعوهم إلى الصبر على المصنة . وإلى عدم الزكون إلى اليأس فيستحضر مشهداً أندلسياً آخر هو موقف طارق بن زياد وهو يخطف رجالة في مستهل ملحمة الفتح : «العدو أمامكم والبحر ورواكمك فليس لكم والله إلا الصديق والصبر» ، فعرف شوق كيف يتمثل كليات طارق : ثم يصوغ منها حكمة رائعة في استنضاج الهمم الخاتمة :

وقف الزمان بكم كموقف طارق اليأس علف والرجاء أمام
الصبر والإقدام فيه إذا ما قتلنا قاتلنا منها الإحجام

لقد كان شوق موفقاً هنا حيناً استوحى من تاريخ الأندلس مشهدين متضادين : الأول مشهد المحنة الحزين ليصور به واقع أدونة التي هوى عنها الإسلام كما هوى من قبل عن أختها الأندلس . والثاني مشهد طارق في الفتح الملى بالرجاء والتفاؤل . على أن توفيق شوق في هاتين الصورتين لا يعود إلى مزيد معرفة بتاريخ الأندلس ، فالحدث هنا لا عن تجزئيات صغيرة كما رأينا في إشارات شوق السابقة . وإنما عن قضايا كبرى شاملة ليس هناك من المثقفين العرب من لا يعرفها .

ونرى أخيراً إشارة في شعر شوق إلى شخصية أندلسية لها شعبية

وكذلك ضلّت الأهرام حينما نشرت قصيدته :

وهاسم بالملالة في كليل ولربكم الزمان وما ينبل

فقد قدّمنا بجملة تقول فيها إنها «من نظم شاعر فاق في بلاغته
بديع الزمان» ، وأوردى شعره بقصائده البحتى^(٧٥)

ويظهر أن شوق عرف ابن زيدون عن طريق المقرئ في «نفع
الطيب» ، وابن خالان في «لذات الطيبان» ، وهما كتابان نشرتا
وكانتا بين أيدي الناس منذ العقد السابع من القرن التاسع عشر كما
سبق أن أوضحنا . أما ديوان الشاعر الأندلسي الكبير فإنه لم ينشر
أول مرة إلا قبل وفاة أمير الشعراء بقليل بعناية الأستاذ كامل
كيلاني . وقد قرأ شوق هذه النشرة بقصيدة أثبتنا كامل كيلاني في
تقديم الديوان^(٧٦)

وعد كان من اعظم ما استار إعجاب شوق بابن زيدون تلك
القطعة القصيرة التي قالها الشاعر الأندلسي بصف ليلة قضاهها مع
حبيبه ولادة بنت المستكفي وانفصل عنها حينما أقبل الصباح^(٧٧) :

ودع الصبر^(٧٨) عجب ودعك ضائع من عهد ما استودعك
يخرج السن على أن لم يكن زاد في تلك الحظي إذ شجعت
بأما السوء سناء وصنا حصدت الله زمانا أطعك
إن بطل بعفك لبيل فلكم بت أشكر لصر الليل معك^(٧٩)

وكانت هذه أول شعر لابن زيدون يمارضه شوق بقصيدة طويلة
تبلغ واحداً وعشرين بيتاً . وقد نشرت هذه القصيدة في مجلة
«عيسى» (أبريل سنة ١٩١٢) تحت عنوان «لحمة شوق بك ليلة
الشرق ليلي [لنسي] في احتفال جمعية الهلال الأحمر
بالإسكندرية»^(٨٠)

وواضح أن شوق نظم هذه القصيدة لكي تنفيها هذه المطربة التي
كانت تلقب آنذاك بظاظ الحنة .

ويظهر أن شوق حينما أنظر في شعره لم يره كثير من أبيات
هذه القصيدة فقرر إسقاط أكثرها ولم يستيق منها إلا تسعة أبيات هي
التي نشرها في ديوانه بعد أن أرى عليها قلماً مصلحاً بعض
ألفاظها^(٨١) . وهذه القطعة كما ألبنا في «الوقوفات» :

رقت الروح على النفس معك آمن الأيام بدم أوجعك
سر من بصلحك ما روى أخرى يا حلو بعدي ودعك
كم شكوت البين بالبل إلى مطلع الصبر عسى أن يطعك
وعنت الشوق في روح الصبا لشكا الحرقلة ما استودعك
يا نعيم عطا في لغوي بعطول في لغوي ما جمعت
أنت رومي ظم الرائي الذي زعم القلب لا أوجعك
مولعي صعلك لا أصلحك آه لو تعلم عندي مولعك
نوجعك أنك شاك مومج ليست لي فوق النفس ما أوجعك
لست الأمن إلا صعلك تكب اللع رومي صعلك^(٨٢)

على أن الغريب والجدير بالتسجيل حقاً هو أن ظاهرة المعارضة
عند شوق . تبدو أوضح وأجلى وأكثر استئثاراً بملحكة الشعرية في
سنوات نضجه واكتئاب شاعريته ، وهنا نرى الفرق بينه وبين
البارودي الذي بدأ معارضا للشعراء القدماء ، ثم مضى بعد ذلك
يشق طريقاً لنفسه . مطمئناً إلى ما أحسن فهمه ونظمه من الشعر
القديم . أما شوق . فالغريب هو أنه كلما تقدمت به السن والتجربة .
وارتفعت مكانته الشعرية ازداد غراماً بالمعارضة معروفاً من نفسه
التشوق على من يعارضهم من الشعراء السابقين .

وقد كان ذلك أمراً مؤسفاً حقاً . لأن المعارضة في النجاة مها
بذل فيها الشاعر من الجهد والتجويد لا تملو أن تكون ضرباً من
ضروب المحاكاة والتقليد ، فالشاعر الأول هو الذي يختار الإطار
الشعري الملائم لتجربته النفسية . وهو الذي يحدد الإيقاع لتمثل في
البحر الشعري . فهو أشبه ما يكون بالمخارِب الذي يوقع بخصمه
النضرية الأولى . محمداً بمحض اختياره مكان المعركة وزمانها
وسلاحها . أما الشاعر المعارض فإنه هو الذي يسعى لتقيد نفسه
بقيود صنفها له الآخرون . ويلزم نفسه بالدوران في فلك حده له
الشاعر السابق . وما أجدره حينذاك أن يميز جناحه عن التحليق
إلى حيث كان طموحه وقدرته كليلين بأن يؤدي به .

وليس من شأننا هنا أن نتحدث عن المعارضة في شعر شوق
بشكل عام . وإنما يهينا هنا موارضاته للشعراء الأندلسيين وقد كان
اطلاعه شوق على الأدب الأندلسي في شبابه وسقى متفاه ضيلاً
محدوداً . وكان له عذره في ذلك . إذ لم يكن التراث الأندلسي قد
نشر منه إلا أقل القليل . فهو حينما نشر ديوانه الأول في سنة ١٨٩٩
لم يكن يعرف من الشعراء الأندلسيين إلا ابن خلدون . ولكن دائرة
اطلاعه بعد ذلك قد اتسعت . فعرف بعض الشعراء الآخرين .
وربما كان من أول من عرفهم من هؤلاء الشعراء ابن زيدون . ولابد
أن الذي وجهه إلى هذا الشاعر هو ما درج المؤلفون القدماء على
ذكره من وصفه بأنه «بحر الأندلس»^(٨٣) . وكان شوق محبباً
بالبحر منذ شبابه المبكر . فهو يقول في مدحة له من أول مدائحه
للخديوي توفيق متحدثاً عن الخلافة^(٨٤)

إن الذي قد ردها وأعادها لي بردهك أعاد في البحتى

فهو يرى في الخديوي توفيق جعفراً لمركول . ويرى في نفسه شاعر
المتركل الأخير لديه أبا عبادة البحتى .

وكان ناشرو شعر شوق وأصدقاؤه يمتنون على تأكيد هذه الفكرة
لديه . فهم كثيراً ما كانوا يقرنون بينه وبين البحتى في تقديم
قصائده . فالحزائب المصرية مثلاً (وصاحبها هو خليل مطران) تنشر
له في ٧ فبراير ١٩٠٦ قصيدة في تهنئة الخديوي عباس بالعيد
وتذكر في تقديمها أنها «بجزية الحب أحمدية للنبي ... لشاعر مقامه
السامي» . وهذا هو مطلع القصيدة^(٨٥) :

العبد هائل في فؤاده وكبرا وسمى إليك يرف تهنئة العزى

وقد كان جديراً بشوق - وهو الذي عرف كيف يحلف من شعره عند نشر ديوانه ما رآه دون المستوى المطلوب - أن يتأمل ما اختاره ويعيد النظر مقارنة بينه وبين الأصل الذي يمارسه في حياض وانصاف ، فلما أنه فعل لما تردد في حلف ما اختار أيضاً ، بل لأعرض جملة عن هذا العمل العظيم الذي يقيد فيه طاقته الشعرية بقيود لفظية قاسية ، وتغني به أطفال هذه المعارضة .

غير أن الذي حدث هو العكس تماماً . إذ ظل شوق سادراً في معارضاته . بل إنه كلما تقدمت به السن والتجربة ازداد إيماناً في المعارضة حتى إنها تحولت في شعره في السنوات الأخيرة إلى « حالة مرضية » . وأصبحت جنائية حقيقية على شعره . وقد استشرى داء المعارضة هذا في شعر شوق في مفاد الأندلسي حتى شمل كل إنتاجه هناك . فلم يسلم منه إلا ما لا يكاد يذكر .

شوق في إسبانيا

الرحلة إلى إسبانيا :

في الثامن عشر من شهر سبتمبر سنة ١٩١٤ تعلن بريطانيا فرض نظام الحماية على مصر بعد نشوب الحرب العالمية الأولى في أغسطس من هذه السنة . وفي اليوم التالي تعلن بريطانيا عزل الخديوي عباس حلمي ، وكان الخديوي آنذاك في زيارة للأستانة ، ومن المعروف أن تركيا انضمت منذ بداية الحرب إلى ألمانيا ، وأن حوى عباس حلمي كان مع الأتراك والألمان ، فانتزح الإنجليزية فرصة غيابها ، وعزلوه عن الحكم ، واستبدلوا به حسين كامل الذي نصبوه سلطاناً على مصر ، إذ كان إنجليزي الميول .

وقد فاجأت الحرب شوق وهو في الأستانة مع أسرته في رفقة الخديوي عباس ، فصنع عباس حلمي نفسه بأن يعود إلى مصر خوفاً من أن تنقطع المواصلات وتسد عليه طريق العودة بسبب الحرب ، فعاد شوق وهو يعرف أن مركزه مهدد لما هو معروف من ولاءه وإخلاصه للخديوي المنزول .

وتتحقق مخاوف الشاعر ، إذ لا تثبت السلطات العسكرية في مصر أن تقر في أوائل سنة ١٩١٥ تقيده عن البلاد وتدع له اختيار مفاد في بلد محايد .

وقع اختيار شوق على إسبانيا ، وكان اختياراً أشبه ما يكون بالقدر المحتوم الذي لا حيلة في رده ، إذ لم يبق على الحياض في الحرب - فضلاً عن إسبانيا - إلا سويسرا وبعض البلاد الإسكندنافية في أقصى الشمال الأوروبي ، ولم تكن الرحلة إلى هذه البلاد الأخيرة ميسورة ولا آمنة ، وهكذا اضطر شوق اضطراراً إلى « اختيار » إسبانيا ، لاسيما وأن الرحلة البحرية المباشرة كانت ممكنة إلى موانئها . وقد يكون الشاعر أقرها لما كان يعرف من ماضيه العربي الإسلامي ، وإن لم يبد منه قبل ذلك اهتمام ولا رغبة في الترحيل عليها ، وهو الذي وصل إلى مشارفها حينما قضى شهرين على الحدود بين فرنسا وبينها في سنوات دراسته في فرنسا ، ثم قضى شهراً وبعض

أما الأبيات الأثنا عشر التي حذفها شوق . فلا نود الإطالة بإيرادها ، ولكننا نلاحظ أنه أحسن صنفاً حين حذفها . ففيها كثير من الركازة واضطراب النسيج وتفكك الأفكار وإبدال التعبير . ويمكن أن نشوق بعضها فيما يلي :

إن يكن إرثك لم يهلك أنسى هو مولدك إليه استشفك
فت بسالين وساجرعى وحملت الشطر عما جردك
لم تسل ما ليله ما ويله وسالت الريح ماذا فصحت
مدها في الكيد والذل معا لت أشكوك إلى من أبعدك
نحن بسان ونسم في لغوى بك أغرائي الذي في أولئك
نحن في الحب الحميا والحيا قد سقانيا الذي في شمشك
لو ترى كيف استبت أجمع لارثت أمك يوماً أمصك

ويمكن تأمل هذه الأبيات لكي نرى مدى رداءتها . فالبيت الأول منك الشطرين مهمل النسيج . والبيت الثاني يستغل المعنى واضح التكلف . والثالث مبتذل التعبير والسؤال عن « الليل » والويل ، فيه سوقية تنسف الشعر العالي . وسؤال الريح عما ضفصع الحبيب لا معنى له . والتكلف الشديد واضح في البيت الرابع . فقوله عن الحبيب إنه « مديد » في الكيد والذل لا حبر له إلا كونه سيئاً بالفعل « أبعدك » لكي يغم البيت بظافة مينة . ومثل ذلك أيضاً في البيت التاليين اللذين شبه نفسه والحبيب فيها بضمون البان والسيم والخمر واللذ . ونلاحظ هنا انصاف الألفاظ في استعماله « الحبيب » و « الحيا » وممتاها المطر . ولا وجه لذكر المطر هنا . ولا تفهم من هو الذي سقى الشاعر هذه الخمر وشمع الشاعر الحبيب ! كل هذا التواء ومعاظلة بين الألفاظ لا تنفع إلى شيء . والشرط الثاني من البيت الأخير وهو الذي يدعو فيه الله ألا ترى أم الحبيب أجمعه في غاية من السوقية العامة التي كان ينبغي ألا يتورط فيها أمير الشعراء .

أماما استبقاه شوق من هذه القصيدة فهو حقا غير ما فيها ولو أن نظم شوق فيه لا يبرأ من التكلف والضعف والحشو . وواضح أن شوق يتأطع محبوه بغير ما خاطبه به ابن زبدون صاحبه . فالشاعر الأندلسي يتحدث عن فراقه لحبيبه بعد ليلة وصال ويقارن بين حال اللقاء والفرق . ويندم على أنه لم يستمر من اجتماعه بالحبيبة ولو لحظات . أما شوق فهو يرمي الخطاب إلى حبيبه مريضة ويشكو من قبحها لكلام العذال والوشاة . ولكن المعاني هنا أيضاً لا تزال مفككة ، وفيها تطويل ومطع وحشو ألفاظ لا تدعو إليها الحاجة مثل قوله « ليت لي فرق الفنى ما أوجعك » فن الواضح أن الشاعر أقحم قوله « فرق الفنى » لكي يكل الشطر بغير حاجة ظاهرة . وتنتهى عند المقارنة بين القطعتين إلى أن شوق لم يحالفه التوفيق في معارضته لابن زبدون . إذ إن أبيات الأندلسي بتأسكها وإسكامها وغنائيتها المناسبة أتت قطعة رائحة لا مجال للمقارنة بينها وبين قصيدة شوق بأبياتها التسعة حتى بعد حلف ما حذفه من غرضها .

ضواحي للمدينة وهي فالقديروا Vallidra ، وهي ضاحية ريفية جميلة تقع في الطرف الشمالي الغربي من المدينة على منحج جبل التيبدايو Tibidabo الذي يرتفع إلى أكثر من خمسمائة متر عن سطح البحر^(٧٢) .

ويذكر الدكتور صالح الأشتر أن شوق اختار برشلونة ليقع فيها لأنها المياه الوحيد القريب المجايد على البحر المتوسط مما يتيح له سرعة العودة إلى مصر حينما تسمح السلطات له بذلك ، وذلك لأنه لم يكن يظن أن مقامه سوف يطول في منفاه ، بل كان يتوهم أن الحرب لن تطول أكثر من ستة أشهر وأن الجيوش التركية لن تتأخر في تحرير مصر من سطوة «الشاطين الإنجليزي»^(٧٣) . ومن أين للشاعر أن يعرف ما يجزؤه له القدر ، وهو أن إقامته في هذه المدينة سوف تمتد أربع سنوات كاملة ؟ !

وبعد ، فكيف كان مقام شوق في برشلونة ، ولهم كان يقضي وقته طوال هذه الستين ؟

لو أننا استقرأنا ما أنتجه شوق من شعر ونثر خلال مدة منفاه لما أفادنا ذلك الكثير ، فهو لا يكاد يحددنا عن المدينة ولا عن مجاربه في رحابها ولا عن حياة الناس فيها ، اللهم إلا إشارات هابرة متعصبة لا تكاد تخفي شيئاً ، ولولا أن ابنه حيناً أفادنا بمحصل طيب من أخبار أبيه وتفاصيل حياته هناك لكانت فترة المنفى هي أكثر فترات حياة أمير الشعراء غموضاً وغطاءً . ولن نطيل بالحديث عن هذه الأخبار ففي كتاب خبث شوق عن أبيه ما يكفي فعزل القاري ، وقد استقصى الدكتور صالح الأشتر خلاصة هذه الأخبار بما بقي من تكرارها^(٧٤) .

غير أننا لا نملك إلا أن نتساءل : ما الذي أغرى شوق بأن يظل طوال هذه المدة في برشلونة بغير أن ينتقل عنها ويحول إلى أنحاء إسبانيا ؟ وإسبانيا كانت دائماً بلداً بغري بالسباحة والتجوال ، ففي طبيعتها ومدنها وريفها من التنوع والمجال ما يجعل من الغرب في متانها متعة نادرة . ولقد أشرنا من قبل إلى أن الشعراء والأدباء الفرنسيين الرومانسيين الذين قرأهم شوق وهو شاب المبرك كانوا يرون في إسبانيا علماً غريباً غنياً بالألوان التي يمتزج فيها الشرق بالغرب ، فكانوا يقولون على الرحلة إليها والسباحة فيها ، وأمدتهم هذه السياحات بمصلحة خصبة من التجارب أثرت إيجاباً في حياتهم من شعر وقصص ومسرح . فلماذا قيع شوق في برشلونة لا يترك منها ساكناً إلا في الأسابيع الأخيرة من مقامه في إسبانيا ؟ وأغرب ما في الأمر هو أن السالغ الأجنبي القادم من أي بلد أوروبي أو أمريكي لا تباح له فرصة زيارة إسبانيا حتى يكون أول ما يشرع فيه هو المنص قسماً إلى الجنوب ... إلى المقاطعات الألف التي ما زال الإيهان يطلقون عليها اسم «الأندلس Andalucía» ... أهماً وروءه عن العرب ، وهي : قرطبة ، وإشبيلية ، وغرناطة ، وجيان ، ومالقة ،

شهر أيضاً في الجزائر القريبة من الوسائل الإسبانية .

وما أعجب حكم القدر ! هل يذكر شوق الآن ذلك الحوار الذي دار بينه وبين « الشيخ » (وهو رمز للبحر المتوسط) منذ خمس عشرة سنة . حينما سأله الشاعر أن يجعله إلى إسبانيا . فوجه الشيخ على اهتمامه بهذه البلاد واشتغاله بها ، « ولم يكن من رجالها ولا له عيش في ظلها » ؟ ها هي ذي الساعة قد حانت لكي نحمله القللك إلى إسبانيا . مكرهاً لا بطلاً ، وسيقدر له « عيش في ظلها » يمتد إلى أربع سنوات !

ويغادر شوق القاهرة مع أسرته إلى ميناء السويس حيث يستقل باخرة قادمة من الفيلين متوجهة إلى برشلونة ، ويترك مصر حزينا مضطرب في نفسه مشاعر الغضب المكبوت . فهو يضي إلى منفاه كما معنى البارودي من قبل . ويبد نفس السلطة الاستعمارية التي ما فتئت تتحكم في مصر منذ أكثر من ثلاثين سنة . غير أن الشاعر رأى في هذا النفي أهون ما يمكن أن يصيبه ، فقد كان يعرف أن السلطات البريطانية تنظر إليه في رية وتوجس وأنها تترقب به الدوائر منذ عزل الخديو السابق وفرض الحماية ، وما أكثر ما تعرضت « كومة ابن هاني » للفتيش خلال الشهور الماضية . كما أن شوق يرى أن كثيراً من أولئك الذين كانوا يتوددون إليه ويتزددون على داره قد انقطعوا عنه وتتركوا له منذ أصبح « مشبوهاً » في نظر السلطة . وقد آله ذلك وأوجد في نفسه جرماً لم يتدمل أبداً طوال سنوات النفي ، حتى إنه بعد عودته إلى مصر ظل يذكر أولئك « الخواتين » الذين كشفوا وجوههم في عته . كما تكشف اليحي نقابها :

شكرت القللك يوم حريت وحمل فسيما لحارق شكر العروبا
لأنت أرحمى من كل أنف كاضف المبت في التزع انتصبا
ومنظر كل عوان يسراق بوجه كالحى رضى الخفا^(٧٥)

وهو يذكر في منفاه الحاسدين والشماتين ، فيطلقها زفرة يقول فيها :
كانت نطيت فقلت ذلك منزل وودته كل بعجمة وودته
كانت لقد شمت الحسود فقلت لو دام الزمان لثامت خلفه^(٧٦)

وكان يرافق شوق في الرحلة زوجته وولده على وحسين وابنة أمينة وحفيدته منها والبرية التركية وخادمتان والطاهي^(٧٧) .

وتعتبر السفينة قناة السويس متوجهة إلى مرسيها ومنها تواصل الرحلة حتى تبلغ ميناء برشلونة بعد أن تعرضت لعاصفة هائلة قبيل وصولها إلى مرسيها ، وقد كان هذا اليوم واحداً من أشق يومين في حياة شوق على ما يسجل سكرتيه الخاص أحمد عبد الوهاب أبو الغر^(٧٨) .

في برشلونة :
ويتزل شوق ومعه أسرته ويطاينه الكبيرة في أمد فتادق المدينة فيبعد عدة أسابيع ، ثم ينتقل إلى منزل استأجره في ضاحية من

حياة شوق في برشلونة .

برشلونة مدينة مآجة بالنشاط والحركة ... ليست هي العاصمة ولكنها أكبر من مدريد وأزغر بالحياة هنا ، فهي أعظم مراكز إسبانيا التجارية والصناعية ، والناس فيها لا يكفون عن الحركة والعمل ، ولهذا فإن مستوى المعيشة فيها كان دائما ومازال أعلى منه في سائر مدن إسبانيا ، وأهلها من الفطالان قوم جادون يميون العمل ، ويميئون للتمتع أيضا حينما يفرغون من أعمالهم ويخلون إلى أنفسهم ، هي أشبه مدن إسبانيا بمدن أوروبا الكبيرة ، ولا سيما بمدن فرنسا القريبة منها . بل إن هجنتهم الفطالانية - وهم يمتزجون بها فيسمونها لغة لا لهجة - تعد في مركز وسط بين الإسبانية (القشتالية) والفرنسية (٧٧) . وهم

بسبب تفوقهم الحضارى يمدون أنفسهم مظلومين لأن برشلونة لم تحفل المكان الذى هي جديرة به فتصحب عاصمة إسبانيا ، ولهذا فقد كانت لديهم دائما نزعات انفصالية كانت تتجدد بين وقت وآخر ، وما زالت حية حتى اليوم . قبل أن يمل شوق نزila لبرشلونة بسنوات قليلة كانت المدينة تحفل بالكراتك الباسكية المطرفة التى كان قوامها من الطبقة العاملة ، وقد وصل الأمر إلى حد إعلان ثورة عارمة قادها من أطلقت عليهم الحكومة المركزية في مدريد اسم «الفوضيين» ، وقد بلغ الرد مداه في سنة ١٩٠٩ حينما اشتبك الثائرون مع قوات الأمن في معركة دامية خلال ما يسمى بـ «الأسبوع الفاسع» ، *Semana Tragica* . ولم تستطع حكومة الرئيس مارورا Maura أن تخضع للمتدربين إلا بعد جهود مصنية . كان ذلك قبل حلول شوق بالمدية بست سنوات . وهدأت الأحوال في السنوات التالية ، ولكنه كان كهدهو الجمر تحت الرماد .

ومع ذلك فأهل فطالونية يميون حياتهم بالقول والعرض ، وهم يميون للتمتع بكل جوارحهم . وقد سجل ابن الشاعر حسين شوق ذلك تسجيلا صادقا حينما قال «إن أهلها [أهل برشلونة] من أكثر الناس حبا للمرح والسرور ، وإن ملاحيا كانت تظل مفتحة الأبواب حتى صباح الديك» (٧٨) .

نعم ، ولكن شوق زاهد في هذه الملاهي وما تقدمه من متع ، فهو شيخ يقترن من الحسنيين ، وهو فضلا عن ذلك أب وجد . وفي لأهله ، حريص على الروابط التى تجمعهم بأسرته . وهو لا يبعد الغراء عن أحزانه وغربه إلا وهو بين أفراد هذه الأسرة التى يحبها حب التقديس ، صحيح أنه يشرب ويستعيد الشراب (٧٩) ، وفي إسبانيا من أجود أنواع الككير ، غير أنه في شره غير مسرف ، وهو يفتقد مجالس الشراب بما فيها من مطارحات وأحاديث لا يستلذ الشراب بغيرها .

إذن كيف كان شوق يقضى وقت فراغه الطويل ؟ وكيف كان يقطع هذه الساعات التى كانت تمر عليه بطيئة متناقلة ؟ لقد كان شوق عميق الإحساس بقل الفراغ حتى إنه بعد من البطولة أن يقتل المرء البطالة :

فكنت أستعصى على النوم بخت فكر ليس بالمعوم
أستدفع الفراغ «والعطالة» ويطل من يفتل «البطالة»

وقادس . وذلك حتى يطالعوا فيها عائلات الحضارة العربية والإسلامية . ومازالت هذه المناطق حتى اليوم أكثر ما يغلب السائح ويشده شدا إلى إسبانيا . أليس غريبا ألا يفكر شوق في زيارة الجنوب ، إلا بعد أن أعلنت نهاية الحرب وسمح له بالعودة إلى مصر ، وهو العربى المسلم الذى كان أولى الناس بتأمل الأفكار العربية الإسلامية في الأندلس ؟ ثم إن شوق ليس سائحا عاديا ، بل هو شاعر مرهف الحس . وهو بعد ذلك عميق الإحساس بالملاهي ، حتى إن شعره كان دائما منذ شبابه المبكر معرضا لأحداث التاريخ ، بل لعله كان أكثر شعراء عصر الإحياء قدرة على استخلاص المبر والعتقات من هذه الأحداث !

قد يخطر على البال في تيريز حروف شوق عن الرحلة المبكرة إلى الأندلس ما يذكره الدكتور صالح الأخرى من أن «خوف الشاعر من انقطاع المال عنه وعن أسرته [كان] لا يزياله أبدا» (٨٠) . وهو سبب وجيه بغير شك ، ولكنه ليس كافيا ، فإذا كان صحيحا أن المال قد انقطع عنه مرة طوال ستة أشهر ، فإنه كان قبل هذا الانقطاع وبعدده في سعة من المال ، وقد كانت نفقات الحياة في برشلونة دائما أكثر منها في المدن الأندلسية التى عرفت دائما بأن الحياة فيها أرخص وأمنس مؤونة من غيرها من مناطق إسبانيا ، ولا سيما في تلك السنوات التى قضها شوق هناك ، إذ لم تكن قد غرثها جحافل السباح بعد كما هو الأمر في السنوات الأخيرة .

غرب حقا هذا العزف من جانب شوق عن التجول في إسبانيا وعن السفر إلى الأندلس . ولست نجد في تعليقه إلا أمرا واحدا ، هو ذلك الكتاب الشديد الذى كان ملازما له في فترة مناه ، إذ يبدو أنه كان واقعا تحت سيطرة حزن محض جعله لا يحس بطعم الحياة ولا تمتعا في هذا الجرح الجديد . لقد كان شوق في مصر يحس بمكانته وسلطانه ... كان هو للترع على عرش الشعر حتى قبل أن يبيع أميرا للشعراء ، وكان القراء في مصر والعالم العربى كله ينتظرون ما يجود به يراعه في شوق وطفة ، وكان رجل مجتمع يأنس إلى الناس ويأنس إليه الناس (٨١) ، ثم إذا به يرى نفسه فجأة في ذلك الركن القصى منفردا لا يؤنس وحدته إلا أفراد أسرته ، غريبا يضطرب في أرجاء المدينة الخاطلة فلا يجفل به أحد أبان جاء أو ذهب . كان شوق أشبه بأولئك المثنيين الكبار أو أبطال الرياضة الذين تضطربهم بعض الظروف من كبر في السن ، أو عجز عن العمل إلى الاعتزال ، فإذا بهم وهم الذين تتوَدون من قبل على تسليط الأضواء وتصفيق الجماهير ، وقد انقطع كل ذلك عنهم فجأة ، فأصبحوا لا يكاد أحد يعيهم التفاتا . وما أكثر ما يصاب أمثال هؤلاء بأزمات نفسية حادة تجعلهم يفقدون الرغبة في الحياة . ولست أظن شوق إلا وقد أصابه شيء من ذلك جعله ينطوى على نفسه ، فلا يخالط أحدا ولا يخاطبه أحد . والذى يتأمل شعره في قصائمه الأندلسية يحس بجزع الانكسار مسيطرا عليه سيطرة كاملة ، فهو مثل «تالبع الطلع» الذى خاطبه في «أندلسية» ... طائر مقصوص الجناح . صحيح أنه كان في إسبانيا بطلاقا لم يمنعه أحد من الذهاب إلى حيث شاء ، إلا أنه كان من وحدته وأحزانه في نقص محكم الأخلاق !

شوق والثقافة الإسبانية :

لم تكن هذه المستعمرات التي فقدتها إسبانيا بعد الحرب ذات بال ، فهي لا تتجاوز كوبا وبورتوريكو والفلبين وجزيرة جوام في المحيط الهادئ ، ولكن هول الكارثة كان لها كشفت عنه من إفلاس السياسة الإسبانية الخارجية والداخلية ، وأسس الشعب الإسباني بالحزب والمار بعد أن ضلته ساسته على طول قرن كامل ، وأدى هذا بالمفكرين والأدباء الإنسان إلى أن يتأملوا تلك التكية ، وأن يشعروا أظلامهم في نقد أوضاعهم وتاريخهم وكيان أممتهم كله . وهكذا ولد ذلك الجيل من المفكرين والأدباء الذي انعكس تفكيره النقدي الحاد على كل مظاهر الأدب والفن ، فأثر تأثيره في فن المقال ، وفي الشعر الغنائي ، وفي الفن القصصي ، وفي المسرح ، وفي التفكير الديني ، حتى في فن التصوير والموسيقى .

أما في ميدان الشعر فقد كانت هناك نهضة عظيمة بدأت أواخر القرن التاسع عشر بظهور ما يعرف باسم «الانجاء الحفيدة» الذي ترعاه الشاعر التيكاراجوي روبن داريو (١٨٦٧ - ١٩١٦) ، وكان هذا الانجاء خلفا للمذهب الرومانسي الذي كان في طريقه إلى الزوال خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وكان أهم أعلامه خوسيه لوريليا José Zorrilla (١٨١٧ - ١٨٩٣) . ثم أتى الانجاء الحفيدة الذي كان يهتم بشيم الألفاظ وجبرها للموسيقى ودلالاتها على الألوان والظلال . وكان من أعلامه مانويل ماتشادو (١٨٧٤ - ١٩٤٧) . وتماض هذا الانجاء مع أعلام جيل ٩٨ الذين كان من أبرزهم **ميجل دي أونامانو** (١٨٦٤ - ١٩٣٦) و**أنطونيو ماتشادو** (١٨٧٥ - ١٩٣٩) و**رامون دل فاي إكلان** (١٨٦٩ - ١٩٣٥) . ومن بين الشعراء الذين استفادوا من الانجاءين ، وإن كان قد انفرج بعد ذلك بمذهب خاص، **خوان رامون خيمينيث** (١٨٨١ - ١٩٥٨) الذي كان يدعو إلى ماسيى بالشعر الخالص أو المجرد ، وهو أول من نال جائزة نوبل من الشعراء الإسبان (سنة ١٩٥٦) (١٨١).

وفي ميدان الأدب القصصي كان يسود إسبانيا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين الانجاء الطبعي المعمن في الواقعية . وكان من أعلامه خوسيه ماريلا دي بيريدا (١٨٣٣ - ١٩٠٦) و**بيريث جالدوس** (١٨٤٣ - ١٩٢٠) و**إميليا بارزو** بئاتا (١٨٥١ - ١٩٢١) و**بلاسكو إيبانيث** (١٨٦٧ - ١٩٢٨) . وفي أوائل القرن العشرين ظهرت بواكير جيل ٩٨ من الروالين من أمثال **أونامانو** و**أنورين** (١٨٧٤ - ١٩٦٧) و**بيرو باروخا** (١٨٧٢ - ١٩٥٦) (١٨٢) .

وأما الأدب المسرحي فلابد أن نشير إلى شخصية الشاعر الغنائي والمسرحي خوسيه دي ثوريلا (١٨١٧ - ١٨٩٣) ، وهو يعد قة الانجاء الرومانسي، وقد بدأ حياته متأثراً بفيكتور هوجو ، واشتهر بقضاياه المستلهمة من تاريخ إسبانيا في العصور الوسطى ومن لللاحم البطولية القديمة ، وقد أدى به ذلك إلى الانهماك بالتاريخ الأندلسي بصفة خاصة ، وفي شعره تصوير رائع لغرابة الإسلاميه ولأسيا في ديوانه «**الشرقيات**» (وهو العنوان الذي استخدمه هوجو

والحقيقة أن وقت الشاعر لم يكن فراغا كله . فهو مستول عن تربية أولاده وتعليمهم ، وقد انتلث لذلك عدداً من المدرسين : مدرسة تعلم ابنه حبسبا الألفانية ، ومدرسين يعلم عليا وأمنية الفرنسية ، وهو نفسه يشتغل بتدريس العربية لأبنائه ، فضلاً عن أنه بدأ منذ أول إقامته في برشلونة في تعلم اللغة الإسبانية . وذكر حسين شوق في معرض الحديث عن أربوزة «**حول العرب وعظماء الإسلام**» أنها أول ما ألفه أبوه في المنفى وأنه كتبها كلها على كتاب النحو الإسباني الذي كان يعلم فيه الإسبانية (١٨١) . على أنه يضيف بعد ذلك أنه تعلم هذه اللغة ، وإن ظل نقطة غير مسلمة . غير أني أشك في أن شوق أجاد الإسبانية ، فلر أن الأمر كان كذلك لعرف كيف يطلع على أدبا ويتنوع منه . والأرجح أنه لم يتجاوز مبادئ هذه اللغة ، وأنه عرف منها ما لا يخفى عنه لكي يتمكن من التعامل اليومي مع مطالب الحياة لا أكثر من ذلك . وشاهدنا في ذلك هو ما أنتجه من أدب في الأندلس ، فهو لا يصور أي قدر ولو متوسط من معرفة الإسبانية ، فضلاً عن الاطلاع على شيء من أدبها .

الجزء الأدنى في إسبانيا :

وهذا أمر غريب حقاً ، فإننا كنا نتوقع من شوق أن يوجهه على الأقل بعض اهتمامه إلى الجزء الأدنى للسائد في إسبانيا ، لاسياً وأنه حاول أن يتفتح على هذا الجو لأول زلوه ببرشلونة ، حتى إنه عمل على تعلم اللغة الإسبانية ، وكان يوسعه أن يتعلم هذه اللغة بسرعة . إذ كانت تهيئة على ذلك إيجاده للغة الفرنسية ، وقد كان بشهادة من عرفوه يحسن الكلام بها والقراءة ، بل يخيل لنا لأول وهلة أن إقامته في برشلونة بالذات سوف تسير عليه الاتصال بالثقافة الإسبانية على نحو أفضل مما لو أقام في منطقة أخرى غير منطقة قطلونية Cataluña ، ذلك لأن اللغة التي يستخدمها القطلانيون كما ذكرنا لغة في مركز متوسط بين الفرنسية والإسبانية ، حتى إن الفرنسي الذي يتزل بها يمكنه الكلام مع أهلها بالفرنسية فيفهمه الناس ويستطيع الفهم عنهم .

وكانت إسبانيا في الوقت الذي قضاء شوق في ربوعها عوج بنشاط ثقافي وأدبي عظيم ، فهذه الفترة التي توافق الربع الأول من القرن العشرين تعد من أنصب فترات الأدب الإسباني وأكثرها طموحاً إلى التجدد .

في هذه السنوات ظهرت الجرات الأولى للجيل المعروف باسم جيل ٩٨ . والسر في هذه التسمية هو أن سنة ١٨٩٨ التي منحت اسمها لهذا الجيل هي التي تمت فيها تصفية الإمبراطورية الإسبانية بعد الحرب النائرة بين إسبانيا والولايات المتحدة ، هذه الحرب التي تابعها شوق وانحصا بفقرات من مقال كتبه في سنة ١٨٩٨ كما سبق أن رأينا .

الأدبية ، وكان حريا بشوق أن يشعر بشيء من الفضول على الأقل لتجاعة ما يكتبره حول ماضي إسبانيا العرفي !

الحقيقة أن شوق كان يهول عن كل ذلك ، فلما زاره في شعره ولا تتره يشعر بكلمة واحدة إلى هذا الجبر الأفقي الإسباني مع أنه حاول منذ قدومه تعلم اللغة الإسبانية ، وكانت اللغة هي سبيله إلى الأحكام بأدب هذه اللغة . والحقيقة أن هذا شيء يصعب لأن شوق ، بطلاقة الشعرية الكبيرة ، وعملا يكره عليه لئلا من كونه رائداً للمسرح الشرقي ، لم يحاول أن يطلع على أدب هذه البلاد .

ولما حضره المفارقة فقد سبق أن أشرنا إلى جو الاكتئاب الذي كان يسيطر عليه وهو في مقام البرشلوني ، وهو الذي جعله لا يكاد يتدق طعما للحياة ، فظل متغلقا على نفسه ، عاكفا في برجه العاجي ، يميز ذكرياته الماضية . ويصفون جلسته لعمق اللغة الإسبانية سرعان ما تبحرت ، ولم يعد لأمه من عمل يزيه به ساعات فراغه الطويلة إلى اصطلاحه ما يحمله معه من كتب عربية .

زاد شوق الثقافي في المنفى :

ومن المؤسف أننا لا نعرف على وجه التفصيل ما هي هذه الكتب التي حملها شوق معه . ويذكر الأستاذ حسين شوقي أن من بين هذه الكتب كتاب «فتح الطبيب» للمعرق^(٨٧) ، ويمكن أن نضيف إليه - استنتاجا - بعض الكتب الأخرى مثل «العقد الفريد» لابن عبدبر ، فقد كان هذا الكتاب من أحب الكتب إليه ، وكان لا يكتف من مطالعته حتى شهور مرضه الأخير^(٨٨) . ويمكن أن نضيف إلى هذا الزاد الأدبي كتاب «للاله العليان» لابن خاقان ، وتاريخ ابن خلدون ، أو على الأقل مقدمته التي وردت في آخرها موشحة ابن الخطيب الغرناطي ، وهي التي عارضها شوق بعد ذلك . ولا ننظر أن بضاعة شوق من الكتب الأدبية والمفردة تجاوزت ذلك بكثير ، إذ لم يكن قد طبع من التراث الأدبي إلا شيء ضئيل . أما الكتب الشرقية فيمكن أن نذكر منها تاريخ ابن الأثير ، والأعالي^(٨٩) ، والكشكول الذي كان أول كتاب أدبي قرأه^(٩٠) . وأما الدواوين فلأدب أنه حمل منها جملة صالحة ، وأول ما نذكره منها دواوين المنشي ، والبيهقي ، والبيهقي ، وربما جاز أن نلحق بها ديوان ابن خلدون الذي أتى عليه في مقدمة أول طبعة للشوقيات ، وكذلك بعض الكتب الدينية وبعض المعاجم .

ولم يكن هذا بالزاد الكثير الذي يكتفيه خلال سقى مناه الأربع ، ولهذا فقد طلب شوق إلى صديقه أحمد زكي باشا (شيخ العروبة) أن يبعث إليه بالقرين من الكتب ، فأرسلها إليه ، غير أن الرقيب العسكري ردها إلى مرسلها في اليوم التالي^(٩١) .

وعلى كل حال فيبدو أن شوق لم يكن قارئا مديما للقراءة صبوراً على معانكا ، ويذكر سكرتيره أبو العز وهو يسجل آخر سقى حياته أنه كانت له «مكتبة حافلة بالكتب القيمة وبها ما يزيد عن الألف سفر عربي وعن الخصائص بالفرنسية والتركزية»^(٩٢) . وليس هذا العدد بالقدر الكثير الذي ينتسب ومكتبة أمير الشعراء . أما الدكتور طه

من قبل ، وتصديده للملحمية «وحنانة» . وقد شارك في الكتابة للمسرح فألف «دون خوان تينوريو» التي أصبحت تمثل منذ عرضها الأول في سنة ١٨٤٤ في أول نوفمبر من كل عام (يوم الملوك) حتى اليوم ، وهي غير ما يمثل المسرح الرومانسي . وخلال الربيع الأخير من القرن الماضي وأوائل القرن العشرين يسيطر على الجبر المسرحي في إسبانيا خصوصية دي إيتشجاراي (١٨٣٧ - ١٩١٦) ، ومسرحه رومانسي الطابع إلا أنه انجذب إلى التاريخ القديم بل إلى الموضوعات الميلودرامية الطائفية ، ويبدو في مسرحه الصنعة المثالية الدقيقة ، وتأثير في مسرحياته الأخيرة بإسبن ، وستريندريج مما يفسر اتجاهه إلى الرمزية . وإيتشجاراي هو أول من فاز بجائزة نوبل من المسرحيين الإسبان في سنة ١٩٠٤ . وقد خلفه على عرش المسرح خابيترو بينافنتي (١٨٦٦ - ١٩٥٤) وهو من أنشأ الكتاب إنتاجا وأعظمهم تنوعا . ومن أشهر مسرحياته «فتيا المصالح» (١٩٠٩) و «الحب الحرام» (١٩١٣)^(٩٣) . وكان بينافنتي ، ثاني مؤلف مسرحي ينال جائزة نوبل في سنة ١٩٢٢ . وكانت الاتجاهات المسرحية متعددة خلال هذه السنوات . فقد كان هناك من اهتم بالطابع الوعظي التعليمي مثل ليارس ريفاس (١٨٦٧ - ١٩٣٨) ، والمسرح الشرقي المستلهم من التاريخ الإسباني وكذلك الكاتبين البرشلونيين خابيترو جرو (١٨٧٧ - ١٩٥٨) وإدواردو ماركينا (١٨٧٩ - ١٩٤٦) . ومنهم من اهتم بالمسرح الغنائي الذي يعالج موضوعات متعلقة بحياة الأندلسيين (سكان جنوب إسبانيا) مثل الأخوين خواكين وميرافين ألباريت كستيو (١٨٧١ - ١٩٣٨ و ١٨٧٣ - ١٩٤٤) ومن طرازهما في معاقبة الموضوعات الشعبية كارلوس أرتينش (١٨٦٦ - ١٩٤٣) الذي أفرغ جهده في مسرح غنائي ذي طابع وعظي^(٩٤) .

وإنما أطلنا بعض الشيء في تصوير الحياة الأدبية في إسبانيا خلال أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن لكي ننهي إلى أن إسبانيا التي عاش شوق في ربيعها بجلال سقى مناه لم تكن قفراً جديداً ، بل كانت فيها حياة أدبية زاخرة بالنشاط ، ولا سيما في ميدان الشعر الغنائي والمسرحي . وهما مجال عمل شوق ، وقد أوردنا فيما سبق أسماء أعلام هذه الفنون الأدبية كانوا معاصرين لشوق ، وكان إنتاجهم مطروحا بين أيدي الناس أو معرضا على المسارح خلال السنوات التي قضاها في برشلونة .

ومن بين هؤلاء الأعلام من قدرته له شهرة عالمية وترجمت ثمرات فكره إلى لغات أجنبية . حتى طفر بجائزة نوبل . وكانت برشلونة بصفة خاصة - وما زالت - سبابة إلى نشر إنتاج هؤلاء الأدباء أو عرض آثارهم للمسرحية . وما أكثر الكتب التي تنشر والروايات التي تعرض في العاصمة القطلانية قبل أن تنشر أو تعرض في مدريد .

فلئن كان شوق من هذه الحركة الأدبية ؟ وهل حاول أن يتبع في مناه ما كانت تنسج فرائح الشعراء والكتاب الإسبان ؟ وهل تردد على المسارح الكبيرة التي تملأ بها برشلونة والتي كانت تقدم محصولا بالغ الوفرة ولنصوصه وتتروى من الروايات المسرحية ؟ وهذا مع العلم بأن الكتاب والشعراء الإسبان لم يدعوا أبداً الاعتناء بالتاريخ العربي الإسلامي في أعمالهم

العرب كانوا أكثر شعوب العصور القديمة والوسطى اهتماماً بالعلم وأغزروهم تأليفاً في شتى صنوف المعارف .

ثم يشير إلى دور الأندلس الإسلامية في عملية تنظيم المعارف العربية ونقلها إلى أوروبا ، ويذكر من أجل ذلك إلى الاهتمام بالدراسات العربية في إسبانيا لا باعتبارها ترفاً استشرافياً ، بل باعتبارها جزءاً من تراث إسبانيا الحضارى يمكن أن يفيد كثيراً في تجديد نهضة بلاده الفكرية ، وبهذا يربط كوديرا بين الدراسات الأندلسية وواقع إسبانيا الثقافي والفكرى في أيامه^(٩٤) . فقد كان اتجاه كثير من المفكرين المتشدين إلى جبل ١٨٩٨ داعياً إلى ربط إسبانيا بالفكر الأوروبي ، فإذا بكوديرا يعلن دعوة مضادة تماماً لهذه ، فيقول : إن من الخطأ العمل على «أوروبا» إسبانيا (أى صيغها بالصيغة الأوروبية) ، بل الواجب هو «تعريب» أوروبا ، وعلى إسبانيا أن تسترد دورها الأندلسي القديم في هذا التشرع^(٩٥) . وكانت هذه دعوة جريئة حقاً في ذلك الوقت الذى كان الناس في أوروبا وإسبانيا يحللون لا يرون في البلاد العربية إلا عالماً متخلفاً هو نهب لمطامع الدول الاستعمارية .

كذلك يستوقف نظراً في هذا الجهد نفسه ما كتبه حول التاريخ الإسلامى لثربونة وجرندة وبرشلونة والامتداد العربى على جانبيه جبال البرئات (الميريتيه)^(٩٦) .

وكوديرا فضلاً عن هذه الأبحاث دراسة أخرى عن دولة المرابطين في الأندلس ، أصدرها في سرقسطة سنة ١٨٩٩ ، وحى تعد من الدراسات المجددة التى غيرت كثيراً من المفاهيم السائدة لدى هذه الدولة ، وكان المستشرق الهولندى راينهارت دوزى الذى درس عصر الطوائف في الأندلس يرى أن المرابطين كانوا شعباً متميزاً جاعلاً حملته تعصبه الإسلامى على إفساد الحضارة الأندلسية التى كانت مزدهرة في عصر الطوائف . وأتى كوديرا فأعاد بحث هذه المسألة ، وأنتصفت دولة المرابطين وبين فضلهم لا في حياة الإسلام في الأندلس فحسب ، بل كذلك في الحفاظ على منجزاته الحضارية في تلك البلاد^(٩٧) .

وإنما نشير بصفة خاصة إلى جهود كوديرا في دراساته العربية والأندلسية لأننا نرى من الغرب والوسط أن شوقي كان معاصراً لهذه الجهود ، التى كانت ثمراتاً في متناول يده . ولو أنه عرفها وعرف صاحبها وتلاميذه - وكانوا يعملون في جامعة سرقسطة وهى أقرب مدن إسبانيا الكبرى إلى برشلونة حيث أقام شاعرنا طوال منفاه - لأفاده ذلك كثيراً في تمكين معرفته بالتاريخ الأندلسي ، وربما حمله ذلك على كتابة غير ما كتب في مسرحيته وأميرة الأندلس - حيث اتبع الآراء التى نادى بها دوزى ، فدافع عن المعتدين بن هباد وغيره من ملوك الطوائف وشنها حملة عنيفة على المرابطين وهم الذين اضطلوا بعصبه حياة الإسلام في الأندلس .

والغريب بعد ذلك أيضاً أن تسجل أن كوديرا كان من أول المستشرقين الإسهان الذين انتقدت بينهم وبين بعض العلماء المصريين روابط صداقة متينة ، فكان بذلك من أول من كسروا نطاق العزلة التى كان يعيشها الاستشراق الإسهاني ، فمن تعرف أنه كان يراسل

حسين فاته يسجل أن شوقي كان في أول أمره كثير القراءة ولكنه قصر بعد ذلك وترجم ، مع أن وسائل الثقافة أتاحت له كما لم تتح لغيره مثل حافظ إبراهيم ، إذ كان له من النعم والثرف والراحة ما كان يستطيع معه أن يفرغ للدرس ساعات من نهار بين حين وسين^(٩٨) . ومثل هذا الحكم نجده أيضاً عند العقاد فهو في تعليقه على مرثيته لمحمد فريد يقول إن زاد شوقي من القراءة لم يكن بعد الأربعين يتعدى القصص والرواد^(٩٩) .

والحقيقة أننا لا نستطيع أن ندفع عن شوقي هذه التهمة ، فإذا كان ما حمله من كتب قليلاً، وإذا كان حريصاً على الاستزادة من مصادر الثقافة فهل كان يصجزه ذلك في منفاه حتى بعد أن رد الرقيب العسكري في مصر مجموعة الكتب التى طلبها من صديقه أحمد زكى باشا؟ ألم يكن في وسعه على الأقل أن يحصل على الكتب العربية التى كانت تشرع خلال مدة إقامته في برشلونة في إسبانيا نفسها ؟ ألم يكن في وسعه أن يتصل بمراكز الدراسات العربية في هذه البلاد ويأستأذنه الاستشراق ، ولم تكن حيلة هؤلاء تضيق عن الحصول على قدر لا بأس به من الكتب العربية التى تعينهم على عملهم ؟

الدراسات العربية في إسبانيا :

وقودنا هذا إلى الحديث عن جو الدراسات العربية في إسبانيا خلال أواخر القرن التاسع وأوائل العشرين . والحقيقة أن هذه الفترة كانت من أزهر فترات الاستشراق الإسهاني منذ أن بعث بأسكوال دى جايانجوس الدراسات العربية والإسلامية من مجموعها ، وبعد جايانجوس (الذى عاش بين سنتي ١٨٠٩ و ١٨٩٧) رائداً لتعريب جديد من الدراسات الأندلسية يقوم على تفهم صحيح لحضارة العرب في إسبانيا وتقدير لمنجزاتها ، ومن أهم أعماله ترجمته لكتاب نفع الطبيب إلى الإنجليزية ونشره لعدد من العصور الأندلسية والمورييسكية . غير أن أهم منجزاته على الإطلاق هو إعداده لطائفة كبيرة من تلاميذه عديموا الدراسات العربية طوال القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، نذكر في مقدمتهم فرانسيسكو كوديرا (١٨٣٦ - ١٩١٧) الذى قام بنشر مجموعة ضخمة من المصادر الأندلسية تحت عنوان **المكتبة العربية الإسهانية** - منها تاريخ علماء الأندلس لأبن الفرص ، والصلة لأبن بشكوال ، والتكلمة لأبن الأبار ، وبغية المتسلس للضي ، وفهرسة ابن خير التى أعانه على إخراجها تلميذه خوليان ريبيرا . وفضلاً عن عمل النشر والتحقيق أصدر كوديرا دراسات كثيرة حول التاريخ الأندلسي عالج فيها هذا التاريخ بحسب وتقدير عظيمين .

ويستوقف نظراً من بين هذه الدراسات المجلد الثامن الذى أصدره في سنة ١٩١٧ (أى في الفترة التى كان شوقي خلالها في برشلونة) ، وهو يفرد فيه فصلاً كثيراً من فضل العرب على الحضارة الإنسانية ، ويتحدث عن حفاظهم على التراث الثقافي القديم وإضافاتهم إلى رصيد البشرية من المعرفة ، ويقول : إن

العربي الإسلامي إلا ما لا يزيد على قرن من الزمان^(١١٧). بل إنه حتى لم يحاول تتبع هذا التاريخ ومعرفة شيء عنه ، ولو فعل لوجد ضالته فيها كان يكتبه كوديرا في تلك السنوات حول هذا الموضوع بالذات ، إذ كان يمثل جانباً من اهتماماته كما رأينا ، كما أنه لم يحاول زيارة دار المخطوطات في برشلونة نفسها^(١١٨) ، ولها مجموعة كبيرة من الوثائق العربية ، من بينها معاهدات تجارية بين ملوك أرغون وسلطين المائلك بمصر وغيرهم من ملوك الإسلام في المغرب . وقد توفر على هذه الوثائق الثامن من تلاميذ كوديرا نشرها منها قدراً لا بأس به^(١١٩).

نهاية المثلث :

هكذا بقي شوق في برشلونة حتى انتهت الحرب العالمية في أواخر سنة ١٩١٨ وبلغه نبأ السماح له بالعودة إلى الوطن ، وطار قلبه فرحاً ، وهم يشد رحاله إلى مصر ، إلا أن السلطات لم تسمح له بأن يباش الرحلة على الفور ، ومن ناحية أخرى وصل إليه نبأ وفاة والدته فقت ذلك في عضده ، وسُحِتَ... حينئذ فقط فكر في زيارة جنوبي إسبانيا والى برؤية ما في مدنها من آثار عربية^(١٢٠) . ومعنى ذلك أنه لم يسمح له بالعودة لغادر إسبانيا بغير أن يعرف مدن الأندلس وفقدنا بذلك شطراً مهماً من أندلسياته !

ويشد شوق رحاله على عجل فيستقل باخرة تحمله إلى جزر البليبار ، فينزل في «بالم» عاصمة جزيرة ميورقة Palma de Mallorca . ويضي هناك أسبوعاً لا ينتظر فيه أن يحاول معرفة شيء عن تاريخ العرب والإسلام في هذه الجزر وهو تاريخ طويل امتد نحو خمسة قرون ونصف قرن ، ثم يسافر بعد ذلك إلى مدريد ويقترب بعد عدة أيام إلى الجنوب ماراً بطليطلة ، ويبدأ جولته في الأندلس بقرطبة ثم إلى إشبيلية ، ويختتم زيارته بقرطبة^(١٢١) . ثم يتأهب للعودة إلى مصر بعد أن بلغه في سنة ١٩١٩ نبأ السماح له بالرجوع .

ومن هنا نرى أن جولته في ربوع الأندلس لم تعد أن تكون من طراز تلك الزيارات العابرة التي تنظمها شركات السياحة لمن يقدمون إلى إسبانيا للتعرف على معالمها التاريخية على نحو خاطف سريع . غير أن الفارق هنا هو أن شوق كان قد استعد لهذه الرحلة من قبل بقرارات حول تاريخ الأندلس وأدبها ، وهي قرارات أفادت بغير شك ، وإن ظلت في الواقع أقرب إلى السطحية وأبعد عن المعرفة الواعية العميقة .

آثار شوق الأدبية في الأندلس

ففى شوق في إسبانيا أربع سنوات أنتج خلالها مجموعة متنوعة من الآثار الأدبية قام بإحصائها وتصنيفها الباحثون الذين درسوا شعر شوق وأدبه ، وقد كان الأستاذ الدكتور ضالع الأشقر الذي توفر على دراسة أندلسيات شوق أكثر هؤلاء الباحثين استقصاء واستيفاء للموضوع^(١٢٢) ، على أنه كان قد أقام دراسته على أساس ما كان معروفاً حتى وقت كتابته من آثار شوق الشعرية والمسرحية ، ولم يكن ديوان «الشوقيات المجهولة» الذي عني بتحقيقه الدكتور محمد صبرى

أحمد زكي باشا (شيخ العروبة) وأن العالم للمصرى الكبير قد أهداه بصورة مخطوطة جديدة من كتاب «التكلم» لابن الأبار لم يكن كوديرا قد اطلع عليها أثناء نشره هذا الكتاب في مدريد سنة ١٨٨٦ ، فبعد ما كوديرا لأحد تلاميذه وهو أخل جونتالت بالتيا ، وقام هذا بنشر الزيادات الواردة في هذه المخطوطة ، وبمجموعة من الاستدراكات على الطبعة السابقة ، وصدرت هذه الإضافات ضمن مجموعة من الدراسات العربية في مدريد سنة ١٩١٥^(١٢٣) .

أحمد زكي باشا هذا هو نفسه صديق شوق الحميم الذي طلب إليه أمير الشعراء أن يبعث إليه مجموعة من الكتب العربية ، فصال دون ذلك الرقيب العسكري البريطاني . ألم يكن في وسع شوق بحكم هذه الصداقة المشتركة أن يحاول معرفة كوديرا وأصحابه وتلاميذه من المثقفين بالدراسات العربية ، فيعرف مآلدهم ويعرفوا مآلديه^(١٢٤) ؟ والإنسان كما نعرف شعب كرم يساعد الغريب ويحقي به ، وهم طير المعاصرة يألون ويؤلفون ، ولو أن شوق سعى إليهم باعاً لسوا إليه ذراعاً ، وهل يشك أحد في أنهم لو عرفوا شوق وهم يعانون نشر النصوص العربية وما فيها من شعر وأدب لتلقوا فرحاً ولسمعوا سعادة غامرة حيناً يعلمون أن كبير شعراء العربية يعيش بين ظهرانيهم ؟ كان يوسعهم حينئذ أن يمدوا شوق بالكثير مما يعرفون حول تاريخ العرب وآثارهم في بلادهم وكان في وسعه أن يقدمهم كأكبر من علمه ومعارفه بأسرار اللغة العربية مما يعرف هو ويجهلون .

ولنذكر أن كوديرا كان خلال هذه السنوات التي عاشها شوق في إسبانيا بمثابة شمس تدور في فلكها كواكب نيرة كثيرة : كان من تلاميذه من توفر على دراسة الأدب ، نذكر منهم صاحبه الأثيرى إلى نفسه خوليان ريبيرا (١٨٥٨ - ١٩٣٤) الذي توفر على دراسة الشعر الحمصي والغنائى ، وطلع في سنة ١٩١٢ بنظرية جديدة حول أزجال ابن قزمان ، وهي نظرية قدر لها أن تفتح أبواب البحث العلمى المصعب حول فننى الموسوعة والأزجال الأندلسيين ، وريبيرا هو الذى نشر عدداً من النصوص الأندلسية المهمة مثل كتاب قصاة الأندلس للخصنى (سنة ١٩١٤) ثم تاريخ افتتاح الأندلس لابن القوطية (١٩٢٧) ، وكان مثل أستاذه مقدراً للثقافة العربية والإسلامية أعظم التقدير . وكان من تلاميذ كوديرا كذلك أسين يلاتيوس (١٨٧١ - ١٩٤٤) الذى أصدر فيها بين ١٩١٤ و ١٩١٩ دراسات عديدة حول الغزل وفيه من أعظم الفلسفة والتصوف ، ثم أصدر في سنة ١٩١٩ دراسته الثورية الرائدة حول تأثير قصة الإسراء والعراج في الكوميديا الإليكية لكانتى . وكان من تلاميذ كوديرا جونتالت بالتيا (١٨٨٩ - ١٩٤٩) الذى كتب كتابين موجزين قيمين ، أحدهما حول تاريخ المسلمين في الأندلس ، والآخر حول تاريخ الفكر الأندلسي^(١٢٥).

كان شوق يمزج من كل ذلك قايماً في داره بضاحية فالندريو ، عازلاً عن لقاء الناس ، وهو يكثر ذكريات أبحاثه في مصر ، ويصطحف الغرام والمطالعة ، بتكرار النظر فيها حمله معه من كتب ودواوين قليلة ، دون أن يفكر في زيادة حصيلة حتى من هذه الكتب ، وهو قانع بمقامه في برشلونة التي لم يكن لها من الماضي

ولغزو وعزوف عن قول الشعر . وهو ما قد يوافق ما كان يستولى عليه من الكتاب في مدة منغاه ، فقد أدى به هذا الكتاب إلى حالة من الكسل والترنح والزهد في العمل . على أننا مع ذلك لا نستبعد أن يكون شوق قد نظم شعراً غير الذي وصل إلينا ، إلا أنه لم يكشف عنه بعد . وإذا كنا نعرف أن شوق كان يدين شعره على نحو غير منظم - كما فعل حينما سجل قصائده الرجزية في «**دول العرب وعظماء الإسلام**» - على صفحات كتاب النحر الإسباني^(١١١) ، فإنه لا يدهشنا أن يكون شوق قد فعل مثل ذلك بشعر نظمه في منغاه . ولهذا فرعاً ما كان من المفيد مراجعة الكتب التي كانت تؤنس شوق في وجدته البرشلونية ، فقد اكتشف هذه المراجعة عن آثار أخرى للشاعرا لم تنشر بعد^(١١٢) .

وثاني ما نلاحظه هو أن معظم شعر شوق الغنائي معارضات لشعراء سابقين ، قصائده الأربع الكبرى ليست إلا معارضات لأربعة شعراء ، اثنان منهم أندلسيان ، هما ابن زيدون وابن الخطيب ، واثنان مشرقيان هما البحرى والنسبى ، ولا يبقى بعد ذلك من شعره الذاتي المخلص إلا قصيدة وبعض قصيدة ، وفي جوفه شوق للمعارضة مظهر آخر من مظاهر ركود قريحته ، إذ هو يعنى أنه كان في حاجة إلى من يحركه ويستثيره للفعل ، ما دام قد تمدل على بنوع الشعر في داخله أن يتجرع من تلقاء نفسه . وفي اختباره للشاعرين الأندلسيين ما يكشف لنا عن ذوق شوق ولون حسابيته . أما ابن زيدون فيبدو أن أفقته به لم تكن وليدة مقامه في الأندلس بل هي سابقة على هذا التاريخ ، وقد رأينا معارضة لإحدى مقطعاته من قبل في أثناء مقامه بمصر قبل منغاه . وأما ابن الخطيب فقد تولدت صحبته إياه في أيام المنفى وشلا فراقاته في بعض الكتب الأندلسية أو المغربية ، وبمعارضة شوق لابن الخطيب نجده يخرج لنا أول موشحة بمعنى الكلمة . أما ما سبق لشوق نظمه من شعر متنوع القوافي - وقد رأينا نماذج له من قبل فيما كان نظمه في مصر - فهو من قبيل المسطحات ، ولم تكن فكرة الموشحة واضحة في ذهنه .

وربما بعد ذلك قصيدتا شوق اللتان كشف عنها ديوان «**الشوقيات المجهولة**» ، ولها على صغرهما ونقص إحداها قيمة خاصة لأن الشاعر قد تجرد فيها من ريقه المعارضة فاطلق التعبير فيها تلقائياً عفواً جميلاً على نحو يبعثنا نأسف لعدم العثور على أمثال لها فيما خلفت شوق من شعر .

وملاحظة ثالثة هي أن شوق بكتابه «**دول العرب**» قد حاول القيام بأول جهد حقيق في تتبع التاريخ الإسلامي وسياحته نظماً . صحيح أن شوق كان دائماً مهتماً بأحداث التاريخ بغضه استلهم منها كثيراً من شعره السابق ، غير أن إشارته التاريخية السابقة كانت مرد عرضا في تأنيها قصائده . أما هنا فيبدو أنه شرع في عمل كبير ، غير أنه لم يواصله بشكل منهجي منظم .

ونلاحظ أيضاً فيما يتعلق بتأجيله النثرى أنه ألّف للمسرح بعد انقطاع طويل ، فقد ألّف رواية على يد الكبير في أثناء دراسته في فرنسا (بين سنتي ١٨٩١ و ١٨٩٢) . وهذا هو ذا يعود للكتابة للمسرح وهو في إسبانيا بعد أكثر من عشرين سنة . ولابد أن لهذا

قد صدر بعد مجزئته ، وقد استطاعنا أن نستخرج من هذا الديوان الجديد مادة أخرى يمكن أن نضاف إلى الأندلسيات ، وإن كانت أقل مما كنا نتوقع . ونورد فيما يلي تصنيفاً موضوعياً لهذه الآثار الأندلسية :

أولاً : الشعر الغنائي :

وهو يضم القصائد التالية :

١ - «**أندلسية**» : وهي نونية التي عارضها بها نونية ابن زيدون وتقع في ثلاثة وثلاثين بيتاً ، وتلحق بها ثلاثة أبيات من وثنها وروينا رسالة شعرية بحث بها إلى حافظ إبراهيم .

٢ - «**الرحلة إلى الأندلس**» ، وهي سينية التي عارضها بها سينية البحرى ، وتقع في مائة بيت وعشرة أبيات .

٣ - «**موشحة صفر قريش**» ، وهي التي عارضها بها موشحة لسان الدين بن الخطيب ، وتقع في ستة وعشرين بيتاً^(١١٣) ، كل بيت يبلغ عشرة أشطار ، فهي تتألف من ٢٦٠ شطراً .

٤ - «**مرثية لوالده**» ، وهي ميمية التي عارضها بها مرثية المنفى لجلده ، وهي تتألف من اثنين وخمسين بيتاً .

٥ - «**قصيدة تالية في ذكر المنفى وتجربة المنى**» ، وهي تبلغ ثلاثة عشر بيتاً .

٦ - أبيات بالية متفرقة يبدو أنها بقية من قصيدة ضاح أكلها في وصف يوم ربيعي في برشلونة ، وجملتها ما بقي من أبياتنا تسعة عشر بيتاً .

ثانياً : الشعر التاريخي :

وهو الذي يضمه كتاب «**دول العرب وعظماء الإسلام**» وهو مجموعة من الأراجيز التاريخية يبلغ عددها أربعاً وعشرين قصيدة (بعد استبعاد موشحة «**صفر قريش**») وعموماً عام ١٤٠٥ .

ثالثاً : الآثار النثرية :

وهي تضم عمليتين رئيسيتين :

الأول مسرحيته النثرية «**أصيرة الأندلس**» .

والثاني فصول من كتاب «**أسواق الذهب**» .

• • •

وأول ما نلاحظه أن حصيلة من شعر شوق الغنائي تبلغ في جملتها نحو أربع مائة بيت . وترونها قلّة هذا التقدير بالقياس إلى المدة التي قضاها في الأندلس ، لاسيما ونحن نعرف خصوصية قريحته شوق وسرعته في النظم مما شهد به الكثيرون من المتصليين به ، إذ يذكر سكرتيره أبو العز أنه نظم قصيدة «قفي يا أختي يوشح خيبرنا» وهي تبلغ اثنين وثلاثين بيتاً في نحو ساعة ونصف ساعة^(١١٤) ، وأنه نظم قصيدة «**هلم نأج جلق وانشد رسم من بالوا**» في حوالي الساعة^(١١٥) ، وأنه كان يعمل في رواياته المسرحية الأربع : على يد الكبير و«**غيزر**» والبليغة والست هدى في وقت واحد ، وعلى كل سكرتيره أبيتاً من هذه أو تلك من المسرحيات^(١١٦) . فإذا كان كل ما نتحدث به قريحته شوق على طول أربع سنوات لا يتجاوز أربع مائة بيت (أي بمعدل مائة بيت في السنة) فمن ذلك أنه قد أنصاه ركود

دلالاته . وكانت المسرحية هذه المرة مستوحاة من ترجمته الأندلسية ، وإن كان قد أخر نشرها إلى أواخر سقى حياته فلم تظهر إلا سنة ١٩٣٢ .

أما كتاب «أسواق الذهب» فهو فصل ثرية ، أكثرها ملتمز للسجع ، وقد نشر الكتاب في سنة ١٩٣٢ ، غير أن المشكلة فيه هو أننا نعرف من تقديم شوق أنه كتب بعض مقالاته أو معظمها وهو في مثواه الأندلسي ، غير أننا لاستطيع أن نحدد أى هذه الفصول كتب في مصر ، قبل المنى أو بعده ، وأياً كتب في إسبانيا . وعلى هذا فإن «أسواق الذهب» يمكن أن يضم جانب كبير منه إلى نتاج شوق الأندلسي ، غير أن الأمر هنا يتطلب دراسة متأنية فاحصة تحاول أن تميز منه ما تثبت كتابته في إسبانيا ، ولهذا ينبغي التوقف في أمره حتى تجرى هذه الدراسة .

أولاً : الشعر الثاني :

١ - «أندلسية»

نظم شوق هذه القصيدة في حدود سنة ١٩١٧ ، يدل على ذلك ما ورد في «الشوقيات المجهولة» (١١٣) من أن شاعرنا أرسل من الأندلس إلى رئيس تحرير «الأهرام» بيتين من «أندلسية جديدة» ، وطلب منه عرضها على الشاعر إسماعيل باشا صبرى ليبدى رأيه في مناسها فعرضها عليه وهما :

يا سارى البرى برى من جوانها بعد الحديس لى من تلقاها
تفرق لى من دمع الساء وما حاض الأسى فطبت الأرض باكتها

فأجابه صبرى بخمسة أبيات هي :

ياولس البرى كم بيت من شعر من أنفع فلت من دنيا حيا
فلاذ في مثل وانوار في سجع قد حار سبيل أسر الصبها
لولا نذكر أهام لنا سلفت ما بات يكي دما في الحى باكتها
يدك دوى عودها لا عذمتكم وخاعدوا وبكم فعل التوى هنا
بالسمة ضمنت أفلها سحرا أنهار أندلس دى بواكتها

وقد نشرت هذه المساجلة الشعرية في الأهرام بتاريخ ١٩ أبريل ١٩١٧ .

أما أبيات صبرى فقد أعيد نشرها في مجلة الزهراء (في ربيع ١٣٤٦ / أغسطس - سبتمبر ١٩٢٧) (١١٤) مع إضافة ثلاثة أبيات أخرى لم تنشرها الأهرام وهي المطلب :

بلىق أندلس برى بميمنا بيت يمشطه ما وهو يكتها

وبيتان مزمعها بين الثالث والرابع من القطعة السابقة :

فيل بيت في أطلال قرطبة في دار ولادة صبح ابن زعلوا
أفرا خطباتهم في سحر حكيمهم وسعدوا ثم عافوا غير عافوا

ويظهر أن أبيات صبرى قد أوجست لشوق بأبياته التي يقول فيها من هذه القصيدة :

ويا سحرة الوادى سرت سحرا فطبت كل طروح من مزمعها

وما بعدها من أبيات . كما أن شوق عدل بعض الألفاظ في ثلثي البيتين اللذين وردا في الديوان ، إذ جعله كما جاءت الرواية في الديوان :

لا تفرق في دمع الساء دما حاج الكا فطبت الأرض باكتها

ويدلنا هذا على أن شوق حينما كاتب إسماعيل صبرى في أبريل سنة ١٩١٧ لم يكن قد استكمل نظم نوبته بعد .

والقصيدة معارضة لابن زيدون القرطبي في قصيدته التي قدم لها الفتح بن خاقان بقوله متحدنا عن حبه لولادة بنت المستنكى : (١١٥)
«ولم يزل يروم دنو ولادة فيعتذر ، ويباح دمه دونها ويبدد ... فلما يش من تلقاها ، وحجب عنه عيناها ، كتب إليها يستدعي عهدها ، ويؤكد ودها ، ويعتذر من فراقها بالخطب الذي غشيه ، والامتحان الذي غشيه :

أضحي قتال بديلا من لدائنا ولاب عن طيب لقائنا بجلالنا»

وقد قال ابن زيدون هذه القصيدة بعد اضطراره للفرار من قرطبة إلى إشبيلية ، ومنعه من العودة إلى بلده ، فبث بقصيدته تلك إلى محبوبته ولادة يعبر عن حبه إليها وألمه لفراقها ، وأنه مقيم على عهدها معها حالت بينه وبينها المقادير . وكان لهذه الزونية شهرة كبيرة في كتب الأدب الأندلسي والشرق على السواء ، حتى لم يزل كتاب من كتب المختارات من بعض أبياتها . وإثنا جديرة بهذه الشهرة فقد وفق ابن زيدون فيها كل التوفيق ، إذ عبر عن مواساة الحب في رقة تدل على صدق التجربة ، لاسيا وهو يقارن بين أيام وصاله وأيام فراقه . وبلغت النظر أيضا في القصيدة إيقاعها الموسيقي الذي يجعل منها آية في حسن تجانس الكلمات والحروف . ولعل ابن زيدون استقى من نقاد الأدب القدماء بهذه القصيدة لقب «بجذرى الأندلس» فهو أشبه الشراء فضلا بالبحر في دقة حسه الموسيقي وتوفيقه في اختيار الألفاظ . ويأتى شوق فيقع اختياره على هذه القصيدة لكي يستل معارضاته الأندلسية . فينظم نوبته (١١٦) :

ينالح الطليح أشباه عودنا نضح لودناك أم ناسى لودنا

ونلاحظ أن شوق في معارضاته يحاول أن يختار من شعر من يعارضه ما قبل في جو نفسى مشابه للجو الذي عيلى عليه شعره هو ، بحيث لا يكون المعارضة مجرد تمرين لفظي ، وهو بذلك يبتنى لشعره أن يصدر من تجربة أقرب إلى الصدق ، على الرغم مما في المعارضة أصلا من ابتذاع وتكلف . فالشاعران هنا يعبران عن تجربتين متقاربتين : كلاهما منى بعد من وطنه تحول بينه وبين معاهده التي يصير إليها ظروف القاهرة وأيد باطشة . ابن زيدون يتمتع بنويعه الذين أسقطهم وأساء إليهم من العودة إلى قرطبة ، وشوق تفرض عليه السلطة الاستعمارية أن تحل البلاد أن يظل منفيا عن بلاده . غير أن الفارق بين التجريتين هو أن ابن زيدون عاشق بفضنه فراق حبيته المقيمة في قرطبة ، وشوق عاشق أيضا ولكن لوطنه .

أما الأندلس فلم يتحدث عنها شوقي إلا حديثاً عابراً لا يتجاوز عدة أبيات . وقد كان إسماعيل صبري في جوابه ليبيته قد ساءله عما إذا كان قد تبين مع ابن زيدون في دار ولادة من أطلال قرطبة . ولكن شوقي كان مشغولاً عن ولادة وابن زيدون . وإن كان هو الذي ألهمه قصيدته . فقد كان له من التفني بمصر والخيف إليها ما يحمله بتجاهل الجواب . هذا فضلاً عن أن شوقي لم يكن قد رأى بعد شيئاً من «أطلال قرطبة» ولا غيرها من آثار العرب في الأندلس .

ومع ذلك فإكان له وهو المقيم في ربيع هذه البلاد أن يجليا من ذكر ، ولكنه ذكر عام غامض الصورة ، يكتفي الشاعر فيه بالإشارة البعيدة إلى ملك العرب السالف في هذه البلاد وإلى أنه كان مينا على الدين والأخلاق ، وإلى وقوفه على أطلال هذا الملك وبكائه إياها ، وهو هنا يكرر التعبير الشائع في وصف الأندلس من أنها كانت صورة من الفردوس :

آه لنا نازحي أهلك بالأندلس وإن حلفنا رفقا من روايتنا
رسم وقتنا على رسم الزمان له نجيش بالفتح والإجلاص
لنصبة لآلئ الأرض أضفهم ولا مضارهم إلا مضلينا
لو لم يسوقوا يدين فيه منية فانس كانت لهم أعلامهم دنيا
لم نسر من حرم إلا إلى حرم كاخمر من بابل سلوت دارنا
لا نأ اخلط ثابت عنه نسخة نخلال الورد خويها ونسرنا
نسل لرامم لئنا كالا نزلت دمرونا نظمت منب مراننا
كانت عيون قرواننا تحركه ركعت يرفلان في الترب السلاطينا

هذه الأبيات هي كل ما يتصل بالأندلس من قصيدة شوقي ، والحقيقة أنها أضعت أجزاء القصيدة ، فأحدث فيها من ماضي الإسلام في هذه البلاد من الكلام المكرور المعروف الذي لا يروج قائله إلى القوف على رسوم ملك المسلمين الزائل هناك ، والمبالغة في الحديث عن دموع القوافي التي سكبها الشاعر على ثرى ملوك الأندلس ، حتى كاد هذا الثرى يتحرك وحتى أوشك السلاطين أن يستغلوا من غفوة الموت - كل ذلك من ضروب التهويل التي تكشف عن زيف تجربة شوقي ، فهو لم ينف على رسوم أي أثر أندلسي ، ولم ينف دموعاً على قبر أي سلطان إلا تخيلاً من حصيلته قراءاته في التاريخ الأندلسي وهو قابع في داره البرشونية .

ومع ذلك فإن نونية شوقي تظل رائقة من روائع شعره لا لما تضمنت من ذكر الأندلس ، بل لما فيها من تفنن بمصر نابض بالحياة ، ومن موسيقى حزينة عرف كيف يصور بها أيام الغربة والنفي .

٧ - «الرحلة إلى الأندلس»

تحت هذا العنوان نظم شوقي سببته المشهورة :

اصحلال الشجر والليل ينسى الذكرا في الصبا وأهلم أسمى^(١١٨)

وقد لها بمقدمة نثرية مسجوعة تأت في صياغتها وتحدث فيها عن مناسبتها . وهو يعبر بأنه حيناً وضعت الحرب أوزارها وأقبل السلام رأى الشاعر نفسه تنحدر لزيارة الأندلس فقص إليه من برشونته حتى تكتمل حياته برؤية آثار العرب هناك .

ولا نطيل المقارنة بين القصيدتين ، فقد كتب حولها الكثير ، غير أن علينا - ونحن في معرض الحديث عن الأندلس في شعر شوقي - أن نبين نصيب هذه البلاد من نونية شوقي .

إن ما ذكرناه حول اختلاف الظروف التي أحاطت بالقصيدتين هو الذي جعل حظ الأندلس من «أندلسية» شوقي بالغ الضالة ، فالقصيدة قبل كل شيء تنف بالوطن وحسن إليه وتصوير لآل الغربة . ولهذا فإن صورة مصر لا الأندلس هي التي تسيطر عليها سيطرة كاملة . وهي صورة مذهبة ، فهي عين من المخذ تنسق ساكنيتها بماء مسكن كالكاغور ، وهي فاكهة للحاضرين وأكواب من الرحيق للغائين ، وماء النيل إذا أقبل حول أرضها إلى ذهب ، وهي الوطن المقدس مهد الأنبياء : في النيل أقتت أم موسى بولدها وديعة غالية ومن أرجاء سيناء انتهت نور الله :

لكن مصر وإن أظفحت على مقله عين من المخذ بالكاغور تسقينا
ومصر كالكرم ذي الإنسان . لأكهة خاخرين وأكواب لساجينا

والنيل يبل كالمنيا إذا احطت لو كان فيها ولاء للمصانينا
ألقى على الأرض حتى ردها فيها ماء لست به الإكسر أو طينا
أعداه من بينه الثابت وارتست على جوابه الأنوار من سينا

فإذا كانت قصيدة ابن زيدون مناجاة هامة لعاشق فرق القهر بينه وبين محبوبته ، فإن قصيدة شوقي قد تحولت إلى أغنية حزينة لنفي عن وطنه ، ولكن موسيقاها التي بدأت حزينة باكية لا تلبث أن تتصاعد حتى تتحول القصيدة إلى نشيد وطني عالي النبرات ، وذلك منذ بدأ الشاعر يتأمل ويحاول التجمل والتقلب على محته :

عن البراليت حاض النار جهرها ولم بين يده التفتيت هالينا
ولا يحول لنا ضيع ولا حلق إذا لظون كاخرياء شافينا
لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت في ملكها الضمير حرشا مل وانينا

ولا ينسى الشاعر ما كلف به من الفدح بأجناد مصر الماضية التي جعلت منها سيدة على العالم قبل أباطرة روما ، ولا ينسى في تمداد مآثر مصر القديمة أن يشير إلى الأهرام وما تحمله من غلود ذلك المجد وتغديه الزمن :

وهله الأرض من سهل ومن جبل قبل الشباير فاندنا فراينا
ولم يبع حبراً بانر على حبر في الأرض إلا هل آثار بانينا
كان أهرام مصر ساطع نهضت به يد الدهر لانبان فاني
إبرانه من صلبها مقاصره يخي المرقه ولا يبل الأولونا

وهكذا تنفي القصيدة في ذكر مصر والشوق إليها ، ولا ينسى الشاعر البار بأمة المحزون أن يحنم القصيدة بأمله في العودة حيث قد استودع الله في حلوان كترأ يطلبه ويشتاق إليه ، تماماً كما يقتاق إلى مصر أمه الأخرى :

إذا حلفنا مصر أو له حلفنا لم ندر أي عرى الألق حافينا

الحجره ، وهو يهجد بذلك لتضيق معارضته للبحترى فى سينيته التى وصف بها إيوان كسرى :

صنت نفسى عما يسلبس نفسى
ولسرفت عن جسدا كل جسبى

ويقول شوق بعد ذلك : « ثم جعلت أروهى القول على هذا الروى وأعالجه على هذا الرؤى حتى نطمت هذه القافية المجهله ، وأتممت هذه الكلمة الربعه » (١١١)

ومثل هذا القول غريب من شوق ، فنحن نقبله من شاعر مبتدىئ يشدو القول فى أول عهده بالشعر ، أما أن يقول شوق الذى تجاوز مرحلة النضج والاكتمال فهو أمر لا يفسره إلا هذا المريج للشتاق فى نفس شوق من طموح إلى التفوق على شاعره المفضل البحرى من ناحية ، ومن انتفاع إلى تكبير شاعريته بقبول فرضها هو على نفسه .

ويبدو طموح شوق فى كونه أحوال قصيدته إطالة مفرطة فبلغت مائة وعشرة أبيات ، على حين كانت قصيدة البحرى ستة وخمسين بيتا . ولكن تلك الإطالة جنت على كثير من أبيات السنية الشوقية إذ أتت قوافى كثير منها متكلفة كأنها أجبرت قسرا على اتخاذ أمكنيتها فى أواخر الأبيات ، والحقيقة أن الألفاظ المنبته بحرف السين مسبوقة بحرف ساكن وقيل حروف متحركة مما يقتضيه بحر الخفيف ليست كثيرة فى المصمم ، فأدى ذلك بشوق إلى اقتصاص ألفاظ غريبة محجمة يبدو قلقها واضحا . ولغضب عليها بعض الأمثلة : نفس (غضب) التواقيس) ، قس (موضع بين القربا والعريش كان معروفا بصناعة السيج الموشى) ، بنسى (بكل البحر) ، فطس (وصف للجن فى به ليقابل بينه وبين أبى المحول الموصوف بأنه أفضس الأنف) ، عنس (الثاقه شه بها الريح التى امتطها الشاعر) ، دمس (الأرض اللينة) ، حرس (القطعة من الدهر) ، عس (الحراسة الليلية) ، مخص (سعى) ، قرس (شدة البرد) وهكذا . وأسوأ ما فى الأمر أن هذه الألفاظ ، وكثير منها غير شمرى ، أتت فى أواخر الأبيات ، فأصبحت غرابيا وقلة استعمالها أقلنا تحول دون تمام فهم معانى الأبيات ، وتضد الجرس الملمس الذى كان يمكن أن يضى عليها جالا موسيقيا .

هذا من ناحية الشكل الذى اتخذه شوق قالباً لقصيدته . أما من ناحية الموضوع فقد بدأ شوق نفسه - كما فعل من قبل فى التونية - لجن نفسى قريب من جن الشاعر الذى يستعد لمعارضته . أما البحرى فقد وقف على إيوان كسرى بالمبدآن فوفس أطلاله وصفاجدب ذكره ، فكانت سينيته هى التى « بقى بها كسرى فى ديوانه أصفاف ما بقى لشخصه فى إيوانه » على حد قول صاحب «الفتح القسى فى الفتح القلمى» كما نقل عنه شوق ، وكان هذا شاهدا على حسن قيام الشعر على الألفاظ ، وكيف تتجدد الديار فى بيوته بعد الأندلس . وأما شوق ، فقد أراد بقصيدته كذلك أن يحدد ذكر الآثار الأندلسية التى وقف بها خلال زيارته للمدن الثلاث : قرطبة وإشبيلية وغرناطة .

ومعنى ذلك أن رحلته إلى الأندلس كانت فى نهاية سنة ١٩١٨ أو فى أوائل ١٩١٩ وذلك بعد أن بلغه نبأ السماح له بالعودة إلى مصر ، فرأى أن الواجب يقضى عليه بمطالبة آثار العرب فى الأندلس قبل عودته النهائية إلى مصر . وهذا هو الأمر الذى ذكرنا من قبل أنه يطمنا تأسف لتأخر شوق فى زيارة آثار العرب هناك إلى ذلك الوقت . وكان حريا بشوق أن يجعل هذه الزيارة من أول ما يضطلع به منذ وصوله إلى إسبانيا ، ولو أنه فعل لتوقنا أنه أن يكون للأندلس حظ أوفر من شعره ، وأن تكون تجربته الشعرية الحاصلة من معرفته للآثار الإسلامية وتاملها إياها أعمق وأخصب .

وقد أفادنا ابن الشاعر بأخبار مفصلة عن هذه الرحلة وكيف تمت بالقطار من برشلونه إلى مدريد ومنها إلى قرطبة بعد مرور حابر بطليطلة ، ومن قرطبة يتوجه الشاعر إلى إشبيلية ، ثم إلى غرناطة حيث يتم أياما يجتمع بها رحلته الأندلسية ، وبعد ذلك يستقل الباخرة إلى جنرا بليطانيا ومنها بالقطار إلى البندقية ثم يتوجه من هذا الليناء بجرا إلى الإسكندرية . (١١٢)

وهذه الجولة التى يبدأها الزائر بقرطبة وينتهى بغرناطة مروراً بإشبيلية هى الجولة التقليدية للمعادة التى تنظم للمسافرين ، فهذه المدن هى أهم العواصم الرئيسية التى تقوم فيها أشهر الآثار الإسلامية الأندلسية : المسجد الجامع بقرطبة ، وقصور بنى عباد ، والموحدين بإشبيلية وحصن غرناطة . والحقيقة أن المسلمين فى جنوب إسبانيا وفى غير هذه المحاور الكبرى آثارا كثيرة لا يحيط بها الحصر ، وهى إن لم تكن فى شهره الململ التى أشرنا إليها فإثنا لا تقل من تلك دلالة ، غير أن السائح المتجمل الذى يريد أن يعرف «شيئا» عن حضارة المسلمين فى هذه البلاد هو الذى يقع بمثل تلك المحولات السريعة على الطريقة الأمريكية ، وما أكثر ما زنى فى إسبانيا مثل هذه الزيارات التى تنظمها شركات السياحة لمجموعات كبيرة من السياح الأجانب يسرفهم سوق القطيع لكى يروهم تلك الآثار الإسلامية فى المواسم الثلاث الأندلسية ، ومعهم دائما دليل محترف جاهل يرد على مسامعهم ترديد البهاوت كآلات حفظها حول تاريخ هذه الآثار . ويتقبل السائح البرئ مايل إلى إليه به الدليل من شرح أكثره غلط وتخطيط وأحاديث خرافة . ولو أن شوق زار الأندلس زيارة متأنية هادئة لكان أمره غير أمر هؤلاء السياح واستفاد من جولته كثيرا عما كان حريا بأن يثرى تجربته ، ولو أن شوق استغل مقامه فى برشلونه فاقص بالشتغلين بالدراسات العربية والإسلامية من العلماء للتشترين فى شق المدن الإسبانية لأعانه ذلك على أن يكون تصوره للأندلس أشمل وأعمق .

ومع ذلك فقد تبا شوق بعض التثيؤ هذه الزيارة ، فقد كان يؤنس به وجدته البرشولونية عدد من الكتب الأندلسية مثل نفع الطيب للمقرئ وقلائد القيان لابن خاقان مما كفل له معرفة مقبولة بما قدرت له زيارته من آثار .

على أن شوق ظل دائما أسيرا للأدب الشرقى فى منغاه ، ففى تقدم هذه الأندلسية الجديدة يصير لنا بأن البحرى كان رفيقه فى ذلك الزحال ويعال لنا ذلك بأنه «أبلغ من جلى الأثر» وحيا

وهو هنا يسترجع مشاهد حياة قرطبة في القرن الرابع الهجري وقصور الخلفاء الأمويين بما وما كان فيها من بيوت للعلم التي كان يبيع فيها المسلمون والتجار على السواء . والصور هنا مترجمة من الكتب التي قرأها حول ماضي قرطبة في عصور ازدهارها في أيام الناصر لدين الله . ويتخيل شوق الخليفة الأندلسي العظيم في موكبه وفي تدبيره لأمر البلاد ، لاني ملكته الإسلامية فحسب ، بل كذلك في هيئته على الإمارات النصرانية في أيامه ، حينما كان يوسع به أن يعزل أميراً ويؤزل غيره :

وعلى الجمجمة الحلاله والسا
صر نور الخسيس تحت السرفس
ينسزل السحاج عن مفاصل «دون»
وعلى بسكه مجسدين «الريس»

أراد شوق أن يحمل كل هذه الأكوام في يتيه ، فأثت الصور مترجمة تصديق عنها كالتات البيين ، متناثرة لا تتصل بعضها ببعض ، إذ يريد الشاعر هنا أن يحدثنا عن عظمة موكب الخليفة وهو مترجمه لصلابة الجمعة ، ثم هيئته وهو يتوسط جيشه تخفق عليه البند ، ثم يتنقل فجأة إلى الحديث عن سياسته وقدرته على عزل أمراء النصارى وتوليهم . وقد أراد شوق أن يؤول بحرفته بألقاب أمراء النصارى ، فذكر «الدون» (ولها إجماع غير كرم إذا أخذت بمعناها المرئي) ، مع أن لقب دون Don (اختصار للقب اللاتيني Dominus) إنما هو يقابل لقب «السيد» ، وكان يحمله في الماضي نبلاء النصارى . ولكنه اليوم شائع يستخدمه الناس جميعاً ، وأما «الريس» فقد استخدم شوق صيغته الإنجليزية⁽¹⁷⁾ . وثيق الصورة بعد ذلك مضطربة غائمة بينة التكلف .

ثم يتحدث عن المسجد الجامع فيحدثنا عن حاضره وقد تحول إلى كنيسة ولكن ذلك لإغضبه ولا يستثيره ، إذ إنه تراث لشهد صار إلى عيسى عليها السلام ، وكان شوق يعيد إلى ذاكرتنا تصويره لكنيسة أيا صوفيا التي استأجنت إلى مسجد⁽¹⁸⁾ :

كنيسة صارت إلى مسجد
كنيسة السبد للسبد
كانت لمعبي حرمنا لسانيت
بمسكة السروج إلى أحمد

غير أن الصورة هنا معكوسة . ويصف شوق المسجد الجامع فيلجأ إلى المبالغة والتبويل مشياً إياه في علوه وشموخه بجملتي ثيلان وقُدس . ويتحدث عن عرابيه المرمرى الذي تقفل في زخارفه الأبصار ، وعن استواء سورابه حتى كأنها الألفاظ التي كان ينطقها قلم الوزير ابن مقلة :

ورقبق من البيوت مسننق
جناوز الألف غير معلوم حرم
ألمر من عسجد وسنرات
صار للسروج ذي الولاء الأتسر

عل أنه شتان في نبل المقصد والمخلف بين الشاعرين . قاليجترى وقف على آثار قوم غير قومه ، فأشاد بذكرهم ونوه بمجدهم ، وليته وقف عند المدح بحضارة الفرس ، بل إنه نفذ من ذلك إلى السخرية من بداءة العرب وخشونة عيشهم وروثات مياثيم في شعوية ذميمة ما كنا لنستغربها من شاعر مثل إصماعيل بن يسار أو بشار بن برد ، ولكن الغرابة في أن ينطلق بها لسان شاعر عرق مثل الجعترى :

حليل لم تكن كأطلال صدى
و كفسار من السباس منس
وسماع - لولا الخطبة منى -
لم تظلمها مساة «قتسر» و«غنى»⁽¹⁹⁾

وأما شوق فكان هدفه من قصيدته هو الإشادة بمجد العرب في الأندلس والمدح بما خلفوه فيها من آثار .

وطبيعي أن نرى نصيب الأندلس من هذه القصيدة أوفر من نصيبها في التونية التي لم نرفها إلا إشارات باهنة مشوشة عن حضارة العرب في هذه البلاد . هذا وإن كان الشاعر الذي لم يلف وطنه عن خياله لم يصل إلى ذكر الأندلس إلا بعد أن أفق غوازيين بيتاً من القصيدة في وصف مصر ومشاهدها ومعالم حضارتها الحديثة والقديمة ، والتعبير عن حنينه إليها وشوقه إلى مطالعة معاهدها الحبيبة من جديد .

ويبدأ شوق في الحديث عن الأندلس في البيت الخامس بعد الأربعين فيمهد له بالحديث عن دولة بني مروان التي جدها عبد الرحمن الداخل في الأندلس ، ويسأل هذا السؤال التقليدي الذي عهدناه في مرأى المالك الزائلة :

أين مروان : في المشرق عرش
أموى وفي المغرب كسرى
سكت منهم فرد عليا
نورها كسل قلب المرأى سطر

ونلاحظ هنا كيف أدرك الإجماع قوافي شوق فأدّى به إلى التكلف والاعتصاف ، كما نرى في المقابلة بين عرش المشرق وكرسي المغرب . ثم يتحدث عن قرطبة ويقارن بين حاضرها إذ أصبحت قرية صغيرة بعد أن كانت هي المتحكمة في مصر الغرب الإسلامي والسيحي على السواء على أيام عبد الرحمن الناصر :

لم يصرخى سوى لسرى كسرى
لست فيه عيرة الفهر عصى
هفت ساحل المحيط وضفت
لجة السوروم من شرع وقلس
لنجلت لي الفصور ومن لب
عيا من العز في منازل قص
وكأنى بلغت للمعلم بيتا
فيه مائلمقول من كل فرس
لنسا في البلاد شرقا وغربا
حجه الفوم من لقيه ريس

بلغ النجم ذروة ونهاس
بين ثلجان في الأناس وقبيل
مرمر لبح السواوير فيه
ويستلج للذي عليها فزى
وسوار كساتها في استواء
أفادت الوزير في عرض طرس

والحقيقة أن هذه الأبيات قد قصرت عن تصوير ما يدخل
مطلع مسجد قرطبة من روعة وإحساس بالجلال والعظمة ، وليس
صحيحاً ما قد يفهمه القارئ من ارتفاع المسجد وعلوجدراته ، وهو ما
عبر عنه الشاعر بيلوغه النجم وبساماته لجبل ثلجان وقدر ، فليس
جلال المسجد الجامع نابعا من علو بناءه ، وإنما من طراز عمارته
المعجب وزخارفه التي تعد آية في الإحكام والانساق . أما سوارى
الجامع (أى أعمده) فإنها بانتظام صفوفها وتشكيلات تيجانها
وتشابهها تؤلف صورة توحى بالقومية وتبعث في النفس مزججا من
الرهبة وطمأنينة الروح في الوقت نفسه ، ولكن شاعرنا لم يصور منها
إلا الجانب الشكل الظاهري وهو استقامة جذوعها ، ثم يفسد حتى
هذه الصورة التي ليس فيها كبير جلال ، فيشيها بألفاظ كئيبة ذلك
الوزير الخطاط ، وهو تشبيه فاجر لا يكاد يوحى بشئ .

ثم يتحدث عن المنبر ، فلا يعلق بذهنه من ذكرياته إلا أنه كان
يحمله فصحاء الخطباء من أمثال منذرين سعيد قاضي الجماعة في
قرطبة على أيام الناصر ، وعن مكان المصحف المطافى الذي كان
الأندلسيون يعتزون بوجوده في مسجدهم ، ويتم كلامه عن المسجد
يفرر حقيقة تاريخية ليس هناك من لا يعرفها وهو أنه من بناء عبد
الرحمن الداخل وخلفائه من بعده :

منبر تحت مسنبل من جلال
لم يزل يكمسه أو تحت قس
وسكان الكتاب يهملون ربا
ورده شالبا فمستور لمر
عنبة الدامل الماركة في المر
ب وأك له سبلين شمس

وكنا ننتظر بعد الكلام عن قرطبة أن يحدثنا الشاعر عن آثار
إشبيلية التي زارها واستلمهم من نظره إلى قصور ابن عباد فيها مسرحيته
« أميرة الأندلس » ، ولكنه لا يشير إليها بشئ ، بل ينتقل إلى
غرناطة ، ويخص قصر الحمراء مفرحكم بنى الأحمر ملك غرناطة ،
فيذكر موقعها الذي يرى الناظر منه قمم جبال شلير

Sierra Nevada الجبل بالجلد :

من حصراء جفت بهجار الفجر
كناجر بن بسره ونكس
كننا ليل لولها المصو خطا
فها الميمون من طول قس

حسن غرناطة وهو بنى الأحمر
من شلال ويظفان نرس
جلجل الفلج دوناً رأس شوى
فبنا منه في عصاب برس

وبعض في وصف غرف الحمراء وأبنائها وصفا جميلا إلا أنه
أيضا لا يكاد يتناول إلا الجانب الشكلى الشطحى ، ولا يكتب بعض
الحياة إلا حينا يشير إلى ذكريات من سكنوا القصر من أمراء وأميرات
يخص من بينهم « الزياء » حظية السلطان أبى الحسن النصرى
وجواريا . وفي هذه الإشارة المالح إلى الأساطير المتعلقة بالفن الثائرة
في آخر أيام غرناطة وهى الفن الذى كان لساء القصر فيها دور كبير ،
ولعل شوق سمع بعض هذه الأساطير من أحد أدلاء السياح في قصر
الحمراء ، وهى أساطير تحدثت عن مذبحة بنى سراج وزراء غرناطة ،
وما خلفت من دماء مازالت تخبض حتى اليوم قاع الحوض الذى
ينصب فيه الماء من أفواه تماثيل السياح :

ولسرى بطس البصاع علاه
مفسر الفاع من فباء وحنى
مرمر لامت الأورد علبه
كنة الظفر لينات ابهى
نسر للاء في الهباس جانبا
بسمسسى على ستراب سلس

ويشير إلى نهاية ملك المسلمين في الأندلس وتسليم أبى عبد الله
مفاتيح المدينة للملكين الكاثوليكين ثم خروج موكبه الحزين العاصم
ليتحل الطريق إلى منفاه في المغرب :

أحمر المهد بالجزيرة كانت
بعد عركه من الزمان وفرس
فواها لسفول رابسة جفى
بساد بالأس بين أسر وحس
وسلمابها سلقبند ملك
باعها الوراث المصبغ ببخر
عرج القوم في كساب صم
عن حفاط كموكب الدفن عرس
وكسوا بالبحار لحناً وكفات
تحت آهاتهم هي الممرش أنس

ولعل هذه الأبيات في تصوير مناسفة القوط الأخير هي أجمل
ما في قصيدة شوق ، ففيها حياة لآرامها في أوصافه السابقة .
ويستخلص شوق كمادة من المناسة موحظة غلظية حول سياسة
المالكة وتديروها وما تنتهى إليه حينها تقبض على مقاليدها يد حفاة
مضمية :

وب بسان فلام وجـمـمـع
لمفت وحسن
بصرة السلس عـم لا سلس
جـبـسـان ولا تي لبس

الذي أطلق عليه لقب «صقر قرش» واعتازا بعلمه وحسن تدبيره لذلك الملك الجديد الذي أوره لأبنائه من بعده .

وقد رأى شوق أن يستخدم في هذه الملحمة ذات الموضوع الأندلسي قائلا أندلسيا غالبا كذلك ، فاختار هذا الفن الذي ابتكره الأندلسيون منذ أواخر القرن الثالث الهجري ، وهذا وإن كانت للشوشتات في الغالب شعرا غاليا وجدانيا لا يستخدم كثيرا في الموضوعات القصصية المحلية .

ومن جديد نرى كيف تسيطر على المعارضة على شوق في هذه الموشحة أيضا ، فهو يعارض بها موشحة لسان الدين بن الخطيب :

جساده الصلبي إذا الصلبي في
بما زامن فرسك بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلا
في العسرى أوعففة الغلص

ولعل الذي يبرر لشوق معارضة ابن الخطيب هنا هو أن الشاعر الوزير النرناطي نظم موشحة هذه وهو في المغرب حينما نفي إليه مع سلطانه محمد الثاني باله في سنة ٧٦٠ (١٣٦٠) ، فنظم هذه الموشحة بتشويق إلى بلاده ويعتد معاهدة فيها وينتهي فيها إلى التسليم لله وقضائه فيها أسأبه من همة النفي . فكان اشتراك الشاعرين في هذه الغربة التي فرضت عليها هو الذي أوحى لشوق بمعارضة صاحبه ، ولهذا فقد بدأ موشحته الطويلة بمقدمة طويلة بسنة أبيات (١٢٧) عبر فيها أيضا عن الآلم الغربة والنفق .

وقد كانت موشحة ابن الخطيب يديرها معارضة موشحة سابقة للشاعر الأندلسي إبراهيم بن سهل الإسرائيلي الإشبيلي :

هل درى في الحسى ان قد حسى
قلب صب حله عن بكر
سهر وحرور عطف سلا
لعبت روح الصبا بالقبس

وقد أورد ابن خلدون في مقدمة تاريخه موشحة ابن الخطيب ثم نقلها المقرئ في كتابه نفع الطيب . كما نقل أيضا أجزاء من موشحة ابن سهل (١٢٧) . ولابد أن شوق قرأها وتعلتها في كتاب «نفع الطيب» الذي كان من رفاقه في منفاه .

غير أن التشابه بين الموشحتين يفت عند مقدمة شوق التي بث فيها الآلم وعباد غربه ، غير أن شاعرنا لا يعبر من هذه الآلام تعبيرا مباشرا ، وإنما رمز فيها نفسه بذلك الجبل الحزين الذي فارقت موطنه ، ومع أنه يعيش في ظل الجنة فإنه لا يكف عن التأمم واليكاء حينما إلى الله (١٢٧) :

من لعلهم يسمعون
بسر العزى به في العلى
عن لعلهم ولساني السلا
أين فرق الأرض من أنسدلس

وإذا ما أصاب بسنين نوم
وهي علق فسيته وهي أنس

وكأنما رأى شوق وهو يصف وداع بني الأحمر لغرناطة أن يلقي هو أيضا بتحية وداع لإسبانيا على كرم استضافتها له ، يشير أن يعبر إخراج المسلمين منها في نفسه حقدًا ولا حفيظة ، فهو يشبه إسبانيا بجنة الخلد ويشيد باعتدال جوها وسجالاتها ، ويغتم كلامه بالإشارة إلى أبنائه وما يدينون به من فضل لإسبانيا التي شيوا في أكتافها ، وهو فضل لن يرى شوق وأبناؤه عن التحدث به والثناء على إسبانيا من أجله :

بأدبارا نزلت كالخلد فلا
وجى دالبا وسلبال أنس
همنات المصور لآتاجر فيبا
بقلب ولاجدي بقرس
لأحر المبون فوق رصاصا
غير حور حورلراش لـ
كتب أفرسي بظلك رفا
دربا في رساك ولتند فرسي
هم بنو مصر لا أجمل لديم
بمصراع ولا المصنوع بحسى
من لسان على لسانك وقت
وجلسان على ولالك حبر

ويغتم شوق مطوخته بهذين البيتين الراعين يشير فيها إلى الماضي وكيف تستخلص منه دروس للناظر :

حسم هذه الطلول صفات
من جبهه على الدهور ودرس
وإذا لاللك الصفات إلى لا
في لهد هاب منك وجه العلى

٣ - موشحة صقر قرش :

هذه هي ثلاثة أندلسيات شوق الكبار ، وقد أفردها للحدث عن قصة عبد الرحمن بن معاوية الداعل وملحمة دخوله الأندلس بعد أن فلك العباسيون في الشرق بأسرته المروانية وورثوا خلافة الإسلام في سنة ١٣٢ هـ . (٧٥٠ م .) . فقد استطاع عبد الرحمن الفرار من بني العباس ، وأمن في المغرب من موطنه في رصافة الشام حتى وصل إلى ساحل الشمال الإفريقي لطلب على أرض الأندلس . وهناك استدعاه مولاي بني أمية وحزبهم القوي في الأندلس ، فاجاز للمضيق ، ولكن أمير الأندلس القائم حينئذ يوسف بن عبد الرحمن الفهري لم يكن مستعدا لتسليم هذا الأمير ، فخاصي معه حرا ضرورا انتهت بانتصار عبد الرحمن وبتماسيه إمارة بني أمية المستقلة في سنة ١٣٨ (٧٥٦) . وساحل أبو جعفر المنصور ثاني خلفاء بني العباس إشعال الثورات ضده في الأندلس ، ولكنه ضرب على أيدي المتمردين في صرامة وقوة حتى إن خصمه اللدود أبا جعفر المنصور هو

إلى القاول والعكس بجبل الرجاء ، ولأخذ العمرة من عيد الرحمن
الداخل :

أيما القيسى مت قبل المات
أو إذا شئت حياة فالرجاء
لا يبق ذرعك عند الأزمات
إن هي أشرفت وأمل فرجها
ذلك الداعل لآل مظلمات
لم يكن بأمل بها مرجها
فقد تول عسره والصمصا
فهي من فده لم يمس
رام بالمغرب مملكا فرمى
أبعد المصير وأقص السب

وكان الشاعر هنا يقوم بدور الحوقة في تعليقها على ما يحدث على
السر أو الراوى في الحكاية الشعبية .

ويعود ويتحدث عن سيرة الداخل الطويلة المضنية عبر شال
إفريقية ، ومن لحق به من موالى أبائه مثل بدر خادمه . وعن إقلاله
من المال إلا من بقية جواهر كانت بعثت إليه به أخته . ويصف
أحوال الشمال الإفريق . وما كان يدور فيه من حروب وفن عند
مرور الداخل به . ويتحدث عن أخلاق عيد الرحمن وحزبه
وأنصرافه عن اللهو والصيد واهتمامه بالجداد من الأهل .

ثم يخاطب الشاعر المركب الذى اجتاز عليها الداخل مضيق جبل
طارق إلى أرض الأندلس في استرسالة غنائية أخرى تخفف من
جفاف السرد التاريخي . ويعود بعد ذلك فيجمل في بيتين ما شاده
الداخل من ملك بنى على الحق . ولا يدع شوق أبدا إنهاء مثل هذا
الحديث بموعظة من مواظبه التى يعد فيها الأخلاق أساسا لكل دولة
راقية .

ويخاطب الشاعر نفسه بعد ذلك ، ويسرح به الخيال في تأمله
لأحوال الأندلس إبان عظمتها وحضارتها ، ويتخيل ترف القصور
الأندلسية ونساءها الجميلات الرفعات اللاتي كن بطن الحريز
ويتقلن أقدامهن في أنصلاط الباب

وبعد موعظة أخرى عن تقلب الدنيا يعود مخاطبة صقر قريش
مشيدا بطولته . ثم يتحدث عن وفاته ودفنه في « قصر المنية »
ووسائل : أين قبر الداخل ؟ فإذا لم يعرف مكانه الذى قبر فيه
فأذا بهم ؟ لقد كان الداخل صقرا والصقور لا تعرف لها مدافن .
وقبور العظماء على أفواه الناس ، أو تتجدد مصمهم ومآثرهم على أيدي
عظماء آخرين .

ويختتم الشاعر موشحته بكلمة أخرى وعظيمة لا يضيف فيها
جديدا إلى ما قال ، غير أنه يقدم فيه ذكر المرم وبانيه فبحا لم يكن
له ما يقتضيه . وكان الأقرب أن يكون الختام هو هذه الكلمة الجبيلة
السابقة حول قبر العظماء .

بلسل علمه السين المبين
بسات في جبل التجود ارنسكا
في سماء الليل بطوع الممان
فأفك الأرض عليه شيكا
كلما استوحش في ظل الخمان
جن فداستحكك من حيث بكى
ارتدى بسرته والسنجا
وصطبا عطفة شيخ مرعى
وبسرى ذا حسدب إن جنا
لمعان ارنسك بدا ذا قمر

وقد وفر شوق توفيقا عظيما في هذه المقدمة . وفي وصفه لذلك
الليل الذى أضى عليه من نفسه الكثير ثم في مناجاته لليل وفي
المقارنة بين الظاهر وبين نفسه . فكلامها « نازح ألك ورفيق » ، ثم في
تأمله لأحوال الدنيا وتقلب صروفها . وهو تأمل بنيه شوق بحكمة
وإعانة :

قلب الدنيا لهدبا لها
صرفت من أنفهم أو أبوس
واسطر الساس نجد من سلا
من سهام الدهر شجته القى

غير أن التوفيق لا يخالف الشاعر حينما يود بعد ذلك العهد أن
ينتقل إلى قصة الداخل . فإذا به يوجه نداء إلى شباب الشرق
يدعوهم إلى قراءة سيرة ذلك البطل . ويسأهم إن كانوا يريدون منه
أن يروى لهم خبره . فقل هذا النداء والسؤال مصوغين في هذا
الأسلوب التعليلى العوطى يفسدان ذلك الجو الغنائى الذى استل به
شوق موشحته .

ثم يخفى في سرد الخبر فيذكر نهاية الدولة الأموية وتآمر العباسيين
عليها ، ويستطرد فيذكر استقلال طوائف المتمردين للدعوات الدينية
واغناؤها وسيلة للتوابع بالسلطة ، إلا أنه لا يدافع عن الدولة
الأموية ، بل يتند بما ارتكبه من مظالم وأساء في حق آل البيت ،
ولا شك أن حديثه عن الجندوف التى غطاها المصلوبون إنما هو إشارة
إلى زيد بن على بن الحسين الذى قتل في سنة ١٢٠ وأبته يحيى بن زيد
الذى قتل واصل في سنة ١٢٦ . وقد جازاهم الله بظلمهم فابتلاهم
بن هو أعظم منهم .

ومن هنا ينتقل إلى حرب عيد الرحمن الداخل من تنكيل بنى
العباس . ثم يشير إلى تلك القصة المأساوية : قصة عبوره للفرات هو
وأخيه الأصغر ، وتلويح الجندوف لها من الشاطئ . بأن يعودا ولها
الأمان . ثم ما كان من عودة أخيه الصغير وضياع الجندوف إياه .

ويتوقف شوق قليلا ليعود إلى إحدى استرسالاته الختامية
فيخاطب من استبد به اليأس لا أحاط به من عن وخطوب فيدعو

الحديثة في أواخر سنة ١٩١٨ ، وقد استطاعه التياً فرحاً لأنه كان بشيراً بقرب عودته إلى وطنه ، غير أنه لم يلبث أن تلقى ذلك التياً الجديد الفاجع ، وهو وفاة أمه المجهز ، فاققلب فرحها حزناً وأسفاً على فوات رؤيتها قبل موتها . وكان شوقي كما ذكرنا وكما يصرح بذلك سكرتيره أبو العز من أشد الناس براً بوالدته (١٣٢) . فلم يلبث أن جاشت نفسه بهذه الرثية : (١٣٣)

إلى الله أشكر من عوادي الندى سها
أصاب سويداء الفؤاد وما أصعب

ويذكر أبو العز وشارح الديوان أن شوقي نظمها بعد ساعة من وصول خبر الوفاة إليه . وأنه كان من فرط تأثره لا يطيق النظر إلى هذه الرثية بعد . فبقيت مستورة ضمن أوراقه الخاصة حتى نشرت في الصحف غداة وفاته هو .

ولاشك في أن مثل هذا الرثاء للأب لا بد أن يكون أصدق ما يمكن أن تجود به قريحة شاعر . وأكثره تلقائية . غير أن الذي يعاجلنا في هذه القصيدة أنها هي أيضاً معارضة لقصيدة النبي في رثاء جدته : (١٣٤)

إلا لا نرى الأحداث مدحاً ولأدما
لا بطنها جبهلاً ولا كفها حبلما

ويذكر في تقديم قصيدة النبي أنه ورد عليه كتاب جدته من الكوفة تشكو شوقها إليه وطول غيبته عنها فتوجه نحو العراق ولم يمكنه وصول الكوفة . فكاتب إليها كتاباً يدعوها للعراق به . فقبلت كتابه وحثت لوقتاً سروراً به وغلب الفرح على قلبها فقلتها .

وربما يستبد بالمرء العجب حين يرى شوقي في مثل هذا الموقف الذي لا يصدر فيه الشاعر إلا عن عاطفة صادقة - شارحاً في

معارضة شاعر قديم ... فالعارضة في الغالب تقتضي جهداً واعياً يطمح فيه الشاعر لتأخر إلى أن يقبس نفسه بالتقدم حتى يثبت تفوقه عليه . فهل يسعنا أن نلن ذلك بشوقي في مثل هذا المقام ؟

كلا بغير شك . والذين علقوا على القصيدة ذكروا شدة انفعالها . وأنه نظمها في غمرة هذا الانفعال وبعد ساعة واحدة . وأنه ستر قصيدته وكان يتجنب العودة إلى النظر فيها . بل لم يسمع بنشرها في حياته . ولا شك أهم صادقون في تعليقاتهم . وأنه كان صادقاً في حزنه وألمه وشعره . فالأمر هنا أجل من أن يقبس نفسه بالنبي أو يحاول مطاوعته ... ذلك ترف لم يكن يسمح به لنفسه إنسان محزون يصغر الآم قلبه . فكيف نفس هذه المارضة التي نراه يترسم فيها فعلاً خطي النبي في معانيه بل وسقى في ألفاظه ؟

رعا فسر لنا ذلك التوافق الغريب بين حالي الشاعرين . فكلاهما غريب عن وطنه . يستبد به الشوق إلى أمه (فقد كانت جدة النبي بمناة أم فعلاً) . وكلاهما مستبشر بقرب لقاء بعد طول غياب . ثم يأتيه خبر الوفاة المفاجيء . فيسد عليه باب فرحة لم تتم . فتجيش نفسه بالرثاء .

لقد كانت موشحة صغر قريش موقفة بوجه عام ، بل لعلها أجمل أنجليات شوقي . وربما كان من أسباب توفيقها مزاجية شوقي بين الطابعين القصصى والخيالي . وقد كان شوقي فيها أميناً على أحداث التاريخ بصفة عامة . ولكن العناصر القصصية والخيالية خففت من جفاف السرد الذي اتسمت به أراجيز « دول العرب » فكان بين الأكرين يون شاعر . كما أن القالب الذي صيغ فيه هذا العمل وهو قالب الموشحة فيها تما من تنوع اللقائى أضفى على شعره هنا موسيقية جميلة . تكفل بها أيضاً بحر الرمل الذي استخدمه بما فيه من نغمت رتيبة يمكن أن تسبب رقيقة هادئة في مواضع الحنين والتعبير عن الحزن . ويمكن أن تدوى في مواضع القوة والحلماسة .

وقد تابع شوقي في سرده لأحداث حياة الداخل ما ورد في كتاب « نفع الطيب » ونقلنا عن مؤرخ الأندلس ابن حيان (١٣٥) . على أنه تستوقف نظرنا إشارة وردت في وصف أخلاق عبد الرحمن في البيت الثامن عشر .

هجر الصبيد فما يحى به وهو بالملك رقيق ذو اصطاد

ففي هذين الشطرين إلماح إلى خبر يذكره فيه أن عبد الرحمن كان خارجاً إلى الثغر في بعض غزواته فوفقت غرائق (غرب من طيور الماء) في جانب من عسكره وأتاه بعض من كان يعرف كلفه بالصبيد يعلمه بوقوعها ويشبهه بها ويغضه على صيدها فأطرق ثم جاوبه :

دعي وصبيد وقع الطرائق فان هي في اصطاد الطارق
و نطق إن كاد أوق حائل إذا نطقت هوامر الطرائق
كاد لصاعى ظل بند حائل

إلى آخر الأبيات

غير أن هذا الخبر لم يزد في نفع الطيب الذي كان جل اعتاد شوقي عليه . وإنما في مصدرين لم يعرف أنها بطراً إلا في ليند (هولندا) ومدريد قبل حلول الشاعر برشلونة بعدة عقود (١٣٦) . فلعل أحد هذين الكتائب كان من مقتنياته أثناء منفاه .

كذلك تلمت نظرنا إشارة شوقي إلى نساء الأندلس المقاتلات اللاتي يطلن أخطاط الطيب وزياب الحرير (البيت الثاني والعشرين) .

ها ها كنت ترى حول النسي فانتات بالنفساء الحس
نائلات في الصير القلما والطشات في صير السندس

فهذه إشارة إلى اعتاد الرميكية جارية المعتمد بن عباد وإلى بركة الطيب التي أمر المعتمد بن عباد أن تتخذ لها في ساحة قصره حتى تغرضها هي وجوارها (١٣٧) . فالرميكية هي التي سوف يجعلها شوقي إحدى بطلات مسرحية « أميرة الأندلس » .

٤ - مرقية لوالدته :

كان شوقي لا يزال في برشلونة حينما بلغه نبأ انتهاء الحرب وإعلان

قالت نليت فقلت ذلك مراراً
 رددته كل بيتية وردته
 قالت ومائد الدهر قلت فلم أكن
 نكحاً ولكن بالأناسة رديته
 قالت وكبت البحر وهو شنداد
 قلت الفسائد مركب عودته
 قالت أجمعت التوت قلت أنصفت
 أنا من حبائله إذا ما عصفه
 لوليت أنسبب السماء لحظي
 أجمل على طيريه موقرته

ثم يتحدث عن شاة الشامين فيه ، وهو موضوع أشراً إلى مدى تأثيره في نفسه حتى ظل يذكره بعد عودته ، ولكنه يعلن أنه لا يحفل بذلك ، فسالته صاحبه عما إذا كان مقدماً على الهجاء من آدوه ، فيعلن - كالمهذبه في إثار السلامة - عزوفه عن الهجاء ، ولكنه يفسر ذلك بترفعه عن ذلك ، إذ إنه يتزه بياته عن الهجو والفرح في الأعراس :

قالت : لقد شمت الخرد قلت : لو
 هام الزمان لسانت لحلمته
 قالت : كئيب بلجاء لالاندا
 سارت فقلت : همت ثم تركته
 أنصفت به نفسي فقلت لها : دعي
 ما شامت. الأخلاق لا ماشيته
 من واج قال الفجر أو نطق الحنا
 هذا ببيان عبا نزهته
 الله علمته صمما طامرا
 نزهه الحلال وهكدا علمته

والقصيدة سلسة التعبير يضيئ عليها الحوار الهادي حركة سريعة في غير عنف ولا ضجيج . وهي تصور طبيعة شوق اللينة المادية . وتلاحظ أن الشاعر قد اهتمم بعض أبياتها في قصائد له أخرى مثل قوله من قصيدته في لبنان : (١٣٢) .

الشاعرات الغدب أسئال الفنا
 يحيي السطين بسظرة ويحييه

فالشرط الثاني من هذا البيت هو نفسه الشرط الثاني من مطلع قصيدته الأولى مع تصرف قليل

٦ - بالية في وصف يوم ربيعي في برشلونة :
 نشرت مجلة الرسالة هذه الأبيات (في ١٥ أكتوبر ١٩٣٣)
 بعنوان «في الأندلس» ، ووصفتها بأنها «أبيات نبهة نظمها أمير الشعراء في الأندلس» (١٣٦)

والأبيات في وصف يوم من أيام الربيع في برشلونة . وقد استدلتنا على ذلك بأن فيها ذكراً للبحر وهياج أمواجه ، وما كان شوق ليرى مثل هذا المشهد إلا في أثناء إقامته بهذه المدينة الحيرة . والأبيات

هذا من ناحية الظروف التي أحاطت بالمرثيين . أما من الناحية الفنية فللمعارضة تفسر لنا مدى تنوع شوق بلنثي حتى كان شاعر الكوفة العظيم كان يقع في وهي شوق الباطن ويسيطر عليه سيطرة كاملة ، وقد رأينا أن صلة شوق بلنثي كانت صلة قديمة منذ أيام طلبة العلم في فرنسا ، بل ولا بد أن تكون أقدم من هذه الصلة . ولست أظن إلا أن شوق كان يحفظ كل شعر بلنثي أو معظمه حتى إنه كان لا يستطيع من إيساره فكأكا . ولهذا فقد فاضت قريحته بهذه المعارضة بصورة تلقائية صادقة .

على أننا على الرغم من اعترافنا بصدق شوق وانطلاقه من مشاعره فإن قصيدته أنت دون قصيدة بلنثي بكثير ، ولم يتقدها ذلك الصدق من آفات التقليد والمحاكاة .

على أننا لو نظرنا إلى نصيب الأندلس من هذه المراثية لوجدناه ضيقاً محدوداً ، وهو يعترف بذلك بل ويؤكد حين يذكر أنه لم يكن يجد طمعا للحياة في ربيع إسبانيا مادام بعيداً عن والدته وعن أمه الكبرى مصر :

نزلت في السدا وجنات عدنيا
 لا رجعت نفسي لأبهرها طمعا
 أريج أريج الملك في عروصاتها
 وإن لم أرح مروراً فيها ولا طمعا
 إذا فمكت زهوا إلى صالحتها
 بكيت الندى في الأرضي والبأس والحزما
 أنصفت بمرسم أو ألم بضميمة
 أنصاف السطور الزهر والغرف الفنا
 لا برحت من خاطري مصر ماعة
 ولا أنت في ذي العار زابلت لي صا

٥ - بالية في ذكر الملق :

نظم شوق هذه القصيدة على ما يبدو في أول عهده بالثقي في برشلونة ، ولكنه لم ينشأ ، وقد نشرتها الرسالة في ١٥ أبريل ١٩٣٣ بعنوان «شوقية لم تشره» ، ثم أعاد نشرها الدكتور محمد صبري (١٣٤) .

وهي قصيدة حوارية تقوم على «قالت» و«قلت» . ويتجلى فيها شوق صاحبة له من جميلات الأندلس مع تزيين لها - على طريقة عمر بن أبي ربيعة - وهي تسالته عن مقامه وذكوبه البحر بما يمكنه من خطر ، فيجيبها بصره على الشدائد ويشليبه بقضاء الله في صبر وجلد :

وسفينة الأجهان لا من علة
 يحيي السميد بسظرة وغيمه
 وصلت كثرها الحظيت بهضاتك
 فراح كسوفتلف الجان شمسه
 قالت نهريت الرمال فقلت في
 فيم أريد على فسأبسه

وأود أن أوه هنا بذلك الشخص الرابع في البيت الثاني حيا
يصف اليوم بتشمع شعره وانغترار وجهه وتدل مشافره والافتقار عن
أنيابه . فهذا مشهد لا ينع إلا عن خيال مقن في التصوير . وفيه
حركة سريعة الإيقاع تبث في النفس الرهبة .

ونأتي إلى المشهد الثالث ، وهو ذلك المظهر البديع الذي طمنا
يشهده الملقح في إسبانيا ، وهو منظر تساقط اللوز ذرات بيضاء كأنها
القطر المتلوتف مع سطوع أشعة الشمس بين وقت وآخر متخللة قطع
الغيوم :

كان شعاعها في الفلج نار
لفسار حوفا فبروا القباب
أو الحسناء يوم الصبرس جنت
لوقت الضلال والنفاس
فن سحر السماء لمطرنا ؟
فكان السر والذهب المذاب
سروى الحين من بهاء حال
كما تترتب بالسر الربا
صادف عجب فطرت بغير
لما تالوه سلفا وأهبا
وقطعن الفلج لكل روي
وكل حيلة بها لبا
فن صور حلة لـ
وللنداء مرسلة جبابا

والبيت الأخير تصوير للفتيات الإسبانيات وقد خرجن في مثل
هذا اليوم الذي تضرع اللوز البيضاء فيه الشوارع والحدائق فيما تتمتع
عليها أشعة الشمس . وهن يرتدين معاطف الفراء . والأطفال وقد
ألبسن أمهاتهن ثيابا ثقلية مختلفة الألوان . وجمال أطفال إسبانيا في
مثل هذه الأيام آية من الآيات لا يقدرها إلا من رآها ولا تصورها
إلا ورشة مقتدرة مثل ورشة شوق .

قائما الشعر التاريخي

نظم شوق هذه المجموعة من الأراجيز التي يضمها كتابه : **دول
العرب وعظماء الإسلام** ، لأول قائمته في برشلونة . وقد أشرنا إلى
ما ذكره ابن الشاعر من أنه غطي بهذه الأراجيز كتاب النحو الإسباني
لذي كان يتعلم فيه . وكانت أول ما اشتغل بنظمه في مثناه (١٣٧) .

ويضم كتاب **دول العرب** ألفا وأربعمائة بيت من الرجز موزعة
على أربع وعشرين قصيدة أو فصلا . على أنه لم ينشر إلا بعد وفاة
لشاعر في مارس سنة ١٩٣٣ .

وتود أن نلفت النظر إلى كون هذه الأراجيز هي فاتحة ما كتبه
شوق ، وهو يصور - كما جاء في مقدمته - جو الكتابة الذي كان يشيع
عليه ، حتى نراه ينصرف عن الشعر الغنائي الذي كان ميدانه الحقيقي
إلى هذه المنظومة التاريخية التي لا تخرج عن كونها "شرا" تعليميا
لا يتظر أن تأتي فيه شاعرية شوق .

مع كونها على ما يبدو بقية لقصيدة طويلة لم يحفظ منها إلا بقطع
غير متصلة - نشتمل على تصوير بديع لجانب من جوانب الطبيعة
الإنسانية . فهي تنتمي إلى هذا الشعر الهاديء الثيرة الذي لم ينظمه
شوق تحقيقا لمطامح كبيرة مثل ما نظم في المعارضات أو قصائد
النسب الجليل . بل هو شعر خفيف قريب إلى النفس . وإن
للمثال لياست لأن شوق لم يكثر من هذا الشعر الذي اعتقد أنه يثقل
قدرته الكبيرة على التصوير الجميل .

يقول شوق :

ويوم من صبا آذار حبلو
فقدناه وما بلغ الشباب
تصور من حل التبرير وجهها
وجميع من دعارفه اهبا
فراق صباحه صبحوا وزهوا
ولدت صباحه حاشية وطبا
تالسر في السطاح حل وأرق
على الأساق فاننظم المهابا
وسالت شمس في السمر لرا
على منزل السرور حين فابا
كأن سببه سر السرور
طمس المشهد أو ذفن احبابا
نحسنا ابن عباد صبحوا
إذا حث الزاهير والشرابا

وهكذا يرسم شوق صورة لهذا اليوم الربيعي الذي بدأ صبرا
جميلا تتسبك أشعة شمس الهدية على مياه البحر . وتب نجاته
على الرياض طيبة ذكية . ولا ينسى الشاعر أن يربطه بجانب من
ماضي الأندلس الإسلامي . فالمحتد بين عباد كان يثنى مثل هذا
اليوم حتى ينصرف فيه إلى علس من مجالس شرابه وطربه .

على أن أحو لا يث أن ينقلب وقت الظهيرة . وما أكثر ما يتغير
لحو في إسبانيا بين خصة وأخرى . فإذا بالرياح تهب . وبالسما
تتبدل بعموم ويتبدل ذلك الحس فيها . وتنتج أمواج البحر ويسطع
عليها البرق فكانا تجدده فيه تلك الواقعة القديمة بين نبي الله موسى
وعروون وقومه . أو كان البحر يبعج بأساطيل الحرب .

وما فطرت ان سبج ظهرا
ولم تكن القيامة في حسابا
نلتمة واهر وجهها
وقد متلفرا ولفر نسابا
وبدل حين فاك المت قبعا
وأصاف السنج به عذابا
وهج البحر حتى حبل موسى
أنه بهاه أو فروعون قبا
وأبرق في السباب كان سرا
بأنطول الخيرة قد أهبا

ولا يكتف شوقي الخليل التعليمي التريوي من الكتاب ، إذ يقول بعد أن أشار إلى أنه ألقى استدفاعاً للفراغ والمطالة (١٧٨)

حتى أراد السله ان نطلمت
من سر السرجال صا استلمت
علما ما نسمت في الاحداث
جلائل الاعمال والاحداث
ان الصي ما نسمت في الحداث
فاكر عليه في الشال الحداث

فهو يستهدف بالكتاب تعليم الناشئة ونهذيبهم بذكر أخبار الدول وعظماء التاريخ . ويعلم أنه يغزو في نظم هذه السير حذو من تقدمه من ناظمي التاريخ . ولم يشر شوقي إلى أحد من هؤلاء . غير أنه يمكن لنا أن نرى في كتب التراث الأندلسي إشارات إلى أقدم من عالجوا هذا اللون النظمي من التاريخ . فقد سبقوا إليه منذ القرن الثالث الهجري . إذ كان منهم يحيى بن الحكم الغزالي (المتوفى سنة ٢٥٠ هـ . تقريباً) ونظام بن علقمة (المتوفى سنة ٢٨٣ هـ) . (١٣٩) ونظم ابن المعتز (ت ٢٩٦) بعد هذين أرجوزته في ذكر دولة الخليفة العباسي المتعصب . على أن أبرز مثل هذه الأرجوزات التاريخية وأشبههم بأن يكون شوقي قد رسم خطاه هو أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد به (ت ٣٢٨) . فقد نظم أرجوزة طويلة تبلغ نحو أربع مائة

وخمسين بيتاً في التاريخ لاثنتين وعشرين عاماً من خلافة عبد الرحمن الناصر لدين الله (٣٠٠ - ٣٢٢ هـ) وقد أورد ابن عبدربه هذه الأرجوزة كاملة في كتابه «المقد الفريد» (١٤٠) . ويرجع الدكتور صالح الأشرن شوقي قد سار في أرجوزته على نهج منظومة لسان الدين بن الخطيب «رقم السجل» في نظم الدول» (١٤١) . وربما كان هذا صحيحاً . إذ لا يستبعد أن يكون شوقي قد اطلع على هذه المنظومة فقد كانت قد طبعت في تونس في سنة ١٣١٦ (١٨٩٩ م) . غير أني أعتقد أن كتاب ابن عبدربه كان أقرب إلى شوقي وأبصر مثالا ، وكان بغير شك بين الكتب التي حملها أمير الشعراء معه في منفاه . كما يصرح أبو العز أن كتاب «المقد الفريد» كان أحب الكتب إليه قبل مرضه وبعده (١٤٢)

ويفرد شوقي بعد المقدمة الأولى ، التي يمدح الله فيها ويثني عليها ويذكر هدفه من تأليف الكتاب ، أربع أرجوزات تمهيدية يتناول فيها موضوعات اللغة العربية والتاريخ والوطن . وكأنه يريد أن يؤكد انتماءه العربي والقبلي المصري والإسلامي . ثم يبدأ الحديث عن السيرة النبوية الشريفة ، فإذا انتهى شرع في ذكر الدول الإسلامية المتعاقبة ، موجها اهتمامه إلى موضوعات جانبية رآها جديرة بأن تفرد لها فصول خاصة . فيتناول : الخلفاء الراشدين ، وخلافة أبي بكر ، وخلافة عمر ، وعمر وخالد بن الوليد ، ومقتل عمر ، وجيئة بن عفان ، وعلى بن أبي طالب . ومعاوية ، ثم يفرد فصلين لاثنتين من كبار القواد أصحاب الفتح : عمرو بن العاص وخالد بن الوليد ، ولعله رأى أنه أطال كثيراً في سير هؤلاء الرجال ، فنجده يفرد فصلاً واحداً لدولة بني أمية كلها . وبعد الفصل المخصص على الكتاب وهو «موشحة صقر قرش» يعود إلى نسق التاريخ فيفتح عن خلافة

عبد الله بن الزبير ، ثم يتحدث عن دولة بني العباس مفتتحاً إيهاها بخلافة السفاح ، ويخصص دعاية العباسيين أبا مسلم الخراساني بفصل آخر ، ثم يذكر سيرة أبي جعفر المنصور . ويتنقل فجأة بعد ذلك إلى دولة الفاطميين وهو آخر فصول الكتاب .

وترى من هذا العرض أن شوقي لم يسر على خطه واضح في توزيع فصول كتابه أو أرجوزته ، إذ لا نجد بينها اتساقاً . ويظهر أنه كان عازماً على أن يكتب تاريخاً طويلاً منظوماً لكل دول الإسلام مرتبة على العصور ، ولكن الملل لم يلبث أن أصابه ، فعمد إلى الإيجاز في الفصول الأخيرة ، ووقف عند الدولة الفاطمية .

ونصيب الأندلس من هذا الكتاب قليل لا يتجاوز عدة أبيات وردت في آخر الفصل المرد لبني أمية ، إذ يشير إلى تجديد عبد الرحمن الداخل لدولة أجداده في الأندلس . ولكن أبيات لا تقارن بموشحته التي ألفها لسيرة صقر قرش (١٤٣)

والحقيقة أن مثل هذا الشعر لا يعدو كونه نظماً تعليمياً . غير أنه لا يخلو هناك من أبيات فيها بريق شعر شوقي وقدرته على التصوير .

لنا : الآثار النثرية :

مشرحة أميرة الأندلس

لا شك في أن أهم آثار شوقي النثرية مسرحية «أميرة الأندلس» .

وهناك خلاف حول تاريخ تأليف هذه المسرحية . مصدره أنها لم تنشر إلا في آخر أيام شوقي سنة ١٩٣٩ . وكانت آخر ما قدم من مسرحيات . ويصفه ابن أمير الشعراء أن أباه ألف هذه المسرحية في برشلونة في السنوات الثلاثة الأولى من مقامه هناك . وهو يصرح بذلك في كتابه (١٤٤) وكذلك في الرسالة الخاصة التي وجهها إلى الدكتور صالح الأشرن (١٤٥) . غير أن الباحث السوري يخالف ابن الشاعر ويسجل عليه تناقضه حينما قال في كتابه (ص : ٦٣ - ٦٤) إن إيشيلية هي التي أوصت إلى أبيه بتلك الرواية «فوق قصرها المذكور التي بالأطراف المحيطة لروايته» وكذلك يستشهد الدكتور الأشرن بما قاله أبو العز من أن شوقي كان قد شرع خلال اصطيفائه بالإسكندرية عام ١٩٣٩ في تأليف روايتي منيرة وأميرة الأندلس (١٤٦) . على أن الدكتور محمد صبري يفيدنا ببيان حول هذا الموضوع ربما كان فيه حل للخلاف . ذلك أنه يروي نقلاً عن الدكتور سعيد حيد أن شوقي كتب «أميرة الأندلس» أثناء إقامته هناك وأنه أتى بها من لندن في مجلدات كانت أضيق محمول نظري له ، فلما نجحت روايتها و«مجنون ليلى» و«كليلة ودمنة» أخذ يعد النظر في «أميرة الأندلس» ، وكانت طويلة جداً ومفككة حتى انتهت بها الأمر إلى حجب كراسة ، ومع ذلك كانت فاشلة عند تمثيلها منذ الليلة الأولى (١٤٨)

وقد نفهم من هذا البيان أن شوقي شرع في تأليف الرواية فضلاً وهو في منفاه في برشلونة ، وأنه جمع مادتها التاريخية وقام بكتابة مسوداتها الأولى هناك ، وأنها كانت طويلة ومفككة كما يذكر سعيد

عبد. فلما عاد إلى مصر أخذ يذهبها ويعد النظر فيها وينصهرها حتى انتهى بها إلى حجةها الذي صدرت به. أما ما يقوله حين شوق من لقاء شوق أطياف مسرحيته من قصر إشبيلية فكلما إنشأ لا يثبت للقد. وأعتقد أن الدكتور الأشرف حق في دفعه. شوق لم يرب بإشبيلية إلا مروراً عابراً حتى إنه لم يذكرها في أندلسيته. ثم إنه من الواضح أن شوق قد أخذ معظم مادة كتابه من كتاب «**الطيب**» وأبطال المسرحية الربيون شخصيات تاريخية لا يحتاج الشاعر إلى استيعابها من جدران قصر أري.

ونلاحظ أيضاً أن في كلام الدكتور سعيد عبد مبالغ مفرطة فليس من المعقول أن يكون شوق قد كتب المسرحية في «مجلدات» عديدة، إذ إنه كان يعرف أصول التأليف المسرحي منذ شبابه المبكر أثناء دراسته بفارس، ولا يعقل أن يكتب شوق بعد تخرجه وغيره مسرحية بهذا الطول. وإنما المعقول هو ما ذكرنا من أن المادة التي جمعها هي التي أطلتها تلك «المجلدات» (وإن كنت أظن أنها عدة دفاتر).

والشيء الغريب في هذه المسرحية كما سجل ذلك الدكتور محمد مندور^(١١٩) أن يكتبها شوق تزامناً مع أنها من أول المسرحيات بأن تكون شعرية، فبطالها المتمدن بن عباد ملك شاعر، وكان يوسعه أن يستغل من شعره المفوظ الصحيح أكثر مما يستغل في روايته لا سيما وأنه شعر على مستوى عالٍ من الجودة يفوق في كثير من الأحيان من أخذوا من الشعر حرفهم. هذا مع أن شوق ألف مسرحية مثل «**الست هدى**» شعراً، وهي بموضوعها وإلفها أجمل بأن تصاغ صياغة نثرية.

على أن الدكتور مندور يفتي على لغة شوق الثرية في هذه المسرحية. إذ إنها تخلصت من أثقال الهضات البدئية المتكلفة التي تبدها في غير ذلك من آثاره مثل «أسواق الذهب». فأتى نثره هنا مرسلًا في الغالب، وهذا حق. فإن لغة شوق في «**أميرة الأندلس**» تمثل نضج شوق وامتلاكه لخاصية البلاغة في قصد وغير تكلف.

وتدور الرواية حول نهاية ملك المتمدن بن عباد، ذلك الأمير الشاعر المترف الذي كان أشهر ملوك الطوائف في الأندلس. ومن المعروف أن سلطاناً أعلن يوسف بن تاشفين هو الذي أنهى عصر الطوائف. وخلف هؤلاء الملك ومن بينهم المتمدن وأمر بغيه وتبنيه إلى مدينة أغلث المغربية هو إسرته حيث قضى آخر سنى حياته سجيناً.

وتألفت المسرحية من خمسة فصول. يبدأ الفصل الأول بتلخيص بوادر الأزمة، يرى بعض رجال بلاط المتمدن يتحدثون عن أحوال المملكة، ونفهم من ذلك الحديث تأزم موقف المتمدن في إشبيلية وابنه الظافر في قرطبة. وتقص بنية أبة المتمدن قصة لقاءها بفق قرطبي يدعى «حسنًا» ابن أحد التجار الأغنياء وكانت قد التقت به في سوق الكلب بقرطبة. وتعرف من الحديث أن هناك علاقة حب بدأت تتعد بين الأميرة والفق. ثم ترى بعد ذلك مفرق ملك قشتالة ابن شاليب اليهودي الذي أتى ليجي الإثارة من المتمدن. ولكنه يتهم على الملك بتشيط هذا غضبا ويأمر بقتله. وفي الفصل الثاني

تعرف على أحوال المجتمع الإشبيلي وما يسوده من اضطراب. عن طريق أحداث يشترك فيها حريز بن عكاشة بطل الأندلس. وسطر اللصوص على خان إشبيلي كان فيه أخو الملك الإشبيلي. وهو يعمل معه جوهراً ثانياً. ويكون هذا الجوهر بصدقة عصف من نصيب ابن حيون أحد المروجين في المكان. وفي الفصل الثالث نعلم أن التاجر أبا الحسن وهو والد حيون قد فرقت مراكمه وضاعت فيها أمواله. ويتقدم ابن حيون متكرراً في زى شيع مفرق فيقدم له من المال ما ظفر به في المكان، ثم ترى بنية تقدم أيضاً إلى الدار مشتركة في زى فق. وتحدث مع حيون الذي أحبه في قرطبة بغير أن يعرفها. ويقص عليها خبر مقتل أنبيا الظافر في قرطبة بعد أن أبلى هو نفسه أحسن البلاء في البلاط عنه. ويكشف أهل الدار في النهاية حقيقة الأميرة بنية المتكررة. وفي الفصل الرابع نرى جنود المرابطين وقد هاجموا إشبيلية، ويخرج لهم المتمدن فيقاتلهم في شجاعة ولكنه يئزم ويسقط أسيراً في أيديهم فيحملونه إلى أغلث. أما الفصل الأخير فترى فيه المتمدن أسيراً في سجن أغلث وهو يتحدث مع زوجته الرميكية وهما يريان عن حزنهما لقدما أخبار ابنتها بنية في عزة القتال الدائر في إشبيلية. وتعرف أيضاً أن التاجر أبا الحسن قد غر على بنية أسيرة عند أحد قواد المرابطين وأنه عرفها واستفدّها ثم رآه هو وابنه وصديقه ابن حيون يريان من الأندلس ويتفولون إلى أغلث حيث يتمكنون من دخول سجن المتمدن، وتكون المفاجأة السعيدة للملك الأسير حين يلتقي بابنته ويبارك زواجهما من حيون ويقسم من حيون ثروته مع حيون والمتمدن. ونضع أيضاً بغير آخر سعيد وهو أن يوسف أمر بإعداد دار أخرى حسنة التأثيث لأسيرة المتمدن بعد أن رق له وذكر بلاده في الجهاد معه ضد ملك الإسبان. وبهذا تنتهي المسرحية بعد أن خففت هذه النهاية السعيدة من جو مأساوية الحزن.

المسرحية مزاجية بين الحقائق المعروفة حول نهاية ملك المتمدن بإشبيلية وأسرته بأغلث وبين بعض الأحداث الخيالية مثل قصة الحب بين أبة الملك والفق حيون ابن التاجر القرطبي. وقد قصد شوق إلى ذلك قصداً حتى يخفف من حدة المأساة التي تتمثل في فقد الملك الشاعر لعرشه. والقصة الخيالية الموازية لحظ المأساة الرئيسية يبدو فيها التكلف والاتصال. كما أنه كثيراً ما يقوم على صدف بعيدة عن المنطق. غير أن شوق قد أجاد في رسم ملامح الشخصيات الرئيسية وأهمها شخصية الملك الشاعر المتمدن. وإن كان قد أضى عليه من الفضائل أكثر مما يعرفه التاريخ. له.

كما أن شوق أحسن استخدام ما ورد في المصادر التاريخية وأهمها نفع الطيب للمعري. فمعظم الشخصيات الحقيقية المشتركة في المسرحية قد عرفها التاريخ وترجم لها المؤرخون. ونذكر هنا فضلاً عن المتمدن: زوجته الرميكية^(١٢٠)، وابنته بنية^(١٢١)، وابنه الظافر الذي قتل في قرطبة^(١٢٢)، وبطل الأندلس حريز بن عكاشة^(١٢٣)، واللص المشهور البازي الأشهب^(١٢٤).

كذلك نرى كثيراً ما يرد في المسرحية عرساً من أخبار صحيحا تشهد به المصادر التاريخية. فهو في تصويره لتقلب أهل قرطبة وكثرة تحردهم على السلطان. كما نرى في قول بنية وهي تتحدث عن ولاية أنبيا الظافر: «**عاه من قرطبة وفجائاتها... وويل على أنبي الظافر**

عبد. فلما عاد إلى مصر أخذ يذهبها ويعد النظر فيها وينصهرها حتى انتهى بها إلى حجةها الذي صدرت به. أما ما يقوله حين شوق من لقاء شوق أطياف مسرحيته من قصر إشبيلية فكلما إنشأ لا يثبت للقد. وأعتقد أن الدكتور الأشرف حق في دفعه. شوق لم يرب بإشبيلية إلا مروراً عابراً حتى إنه لم يذكرها في أندلسيته. ثم إنه من الواضح أن شوق قد أخذ معظم مادة كتابه من كتاب «**الطيب**» وأبطال المسرحية الربيون شخصيات تاريخية لا يحتاج الشاعر إلى استيعابها من جدران قصر أري.

ونلاحظ أيضاً أن في كلام الدكتور سعيد عبد مبالغ مفرطة فليس من المعقول أن يكون شوق قد كتب المسرحية في «مجلدات» عديدة، إذ إنه كان يعرف أصول التأليف المسرحي منذ شبابه المبكر أثناء دراسته بفارس، ولا يعقل أن يكتب شوق بعد تخرجه وغيره مسرحية بهذا الطول. وإنما المعقول هو ما ذكرنا من أن المادة التي جمعها هي التي أطلتها تلك «المجلدات» (وإن كنت أظن أنها عدة دفاتر).

والشيء الغريب في هذه المسرحية كما سجل ذلك الدكتور محمد مندور^(١١٩) أن يكتبها شوق تزامناً مع أنها من أول المسرحيات بأن تكون شعرية، فبطالها المتمدن بن عباد ملك شاعر، وكان يوسعه أن يستغل من شعره المفوظ الصحيح أكثر مما يستغل في روايته لا سيما وأنه شعر على مستوى عالٍ من الجودة يفوق في كثير من الأحيان من أخذوا من الشعر حرفهم. هذا مع أن شوق ألف مسرحية مثل «**الست هدى**» شعراً، وهي بموضوعها وإلفها أجمل بأن تصاغ صياغة نثرية.

على أن الدكتور مندور يفتي على لغة شوق الثرية في هذه المسرحية. إذ إنها تخلصت من أثقال الهضات البدئية المتكلفة التي تبدها في غير ذلك من آثاره مثل «أسواق الذهب». فأتى نثره هنا مرسلًا في الغالب، وهذا حق. فإن لغة شوق في «**أميرة الأندلس**» تمثل نضج شوق وامتلاكه لخاصية البلاغة في قصد وغير تكلف.

وتدور الرواية حول نهاية ملك المتمدن بن عباد، ذلك الأمير الشاعر المترف الذي كان أشهر ملوك الطوائف في الأندلس. ومن المعروف أن سلطاناً أعلن يوسف بن تاشفين هو الذي أنهى عصر الطوائف. وخلف هؤلاء الملك ومن بينهم المتمدن وأمر بغيه وتبنيه إلى مدينة أغلث المغربية هو إسرته حيث قضى آخر سنى حياته سجيناً.

وتألفت المسرحية من خمسة فصول. يبدأ الفصل الأول بتلخيص بوادر الأزمة، يرى بعض رجال بلاط المتمدن يتحدثون عن أحوال المملكة، ونفهم من ذلك الحديث تأزم موقف المتمدن في إشبيلية وابنه الظافر في قرطبة. وتقص بنية أبة المتمدن قصة لقاءها بفق قرطبي يدعى «حسنًا» ابن أحد التجار الأغنياء وكانت قد التقت به في سوق الكلب بقرطبة. وتعرف من الحديث أن هناك علاقة حب بدأت تتعد بين الأميرة والفق. ثم ترى بعد ذلك مفرق ملك قشتالة ابن شاليب اليهودي الذي أتى ليجي الإثارة من المتمدن. ولكنه يتهم على الملك بتشيط هذا غضبا ويأمر بقتله. وفي الفصل الثاني

ومن هنا نجد تلك العبارات الجارحة التي ساقها شوق على ألسنة شخصيات المسرحية في وصف المرابطين ، فقلاص مضحك الملك يقول لثينة حينما علم بخطة القائد سيري بن أبي بكر إياها وإلى لا أهنئك بيتس المغرب^(١٦٦) ويصور شوق المرابطين على أنهم لم يدخلوا الأندلس إلا طمعا في غيراتها^(١٦٧) ، ويردد التهمة التي درج الأندلسيون على إطلاقها على يوسف بن تاشفين وأنه كان جاهلا لا يفهم كلام العرب حتى إنه يحتاج إلى ترجمان يفسر له ما يقوله الأديباء والشعراء . وهي تهمة كان أول من بدأ بتوجيهها للشقندي في رسالة في فضل الأندلس^(١٦٨) .

وقد سبق أن ذكرنا أن شوق لو كان قد اطلع على دراسات فرانسكو كوديرا حول المرابطين ودولتهم لخفف من حدة هذه العبارات التي وردت في المسرحية ووصمهم بأسوأ الصنوع .

• • •

وأخيراً هذه صفحات حاولنا أن نقوم فيها بدراسة لصلة شوق بالأندلس من خلال إقامته في منفاه بإسبانيا على مدى أربع سنوات ، نرجو أن تكون قد قدمت بما مجموعه من الملاحظات التي قد تعين على إلقاء مزيد من الضوء على أدب أمير الشعراء .

وتبقى في النهاية مجموعة المقالات التي كتبها شوق نزاراً . وهي « أسواق الذهب » التي سبق أن ذكرنا أن شوقاً كثيراً منها قد كتب في فترة المنفى كما سجل شوق نفسه ذلك . ويشير ذلك قضيه لاستحقاق أن تفرد بالمراسة ، وهي محاولة تمييز ما كتب منها في إسبانيا وما كتب منها بعد العودة إلى مصر ، فمثل أساس هذا التمييز تمكين دراسة ما هو نتاج المنفى من هذه المجموعة في بحث شاملا لنثر شوق . وهو ما لا يبقى به هذا المقال ، فليل لنا عودة إلى هذا الموضوع نحاول أن نستعرض فيه حظه من الدراسة .

وفي النهاية إذا كان هذا المقال إسهاماً في الاحتفال بمرور نصف قرن وفاة شاعرنا الكبير فلنأخذ نعتقد أن خدمة أدب شوق تكون بتقوم هذا الأدب تقويماً موضوعياً لا يشتغل في إسباغ المديح ولا يتزلق إلى التجريح . ولا شك في أن عبارة الأدب هم الذين يجد الدارسون دائماً والنقاد في إنتاجهم جديداً يمكن أن يقال .

من هذه الولاية الحمراء التي لم يقلدها أمير إلا قتل أو عزل ...^(١٦٩) « بهذا الكلام يتفق مع ما يقوله المقرئ في وصف أهل قرطبة : « كالحمل إن أثقلت عليه الحمل صاح وإن خففت عنه الحمل صاح »^(١٧٠)

ونرى مثل ذلك في وصف بيئة لسوق الكعب في قرطبة ، فهذا الكلام يوافق ما جاء في مفاخرة مشهورة بين الفيلسوف القرطبي والطبيب الإشبيلي ابن زهر ، إذ يتبين من هذه المقارنة إلى أي حد يتم القرطبيون بالكعب والعلم^(١٧١) . ونفس الشيء نجده في الحديث عن مجبات شريش^(١٧٢) ، وفي كثير من التفاصيل الأخرى التي تدل على أن شوق قد أحسن استفاداً التصور الأندلسية حول المعتد ومأمناته وحول المجتمع الأندلسي وعاداته وتقاليده والحياة الثقافية فيه .

على أن الملاحظ هو أن شوق في محاولته تحسين صورة للمعتد واستشارة العطف عليه في محنته قد خالف بعض ما يعرفه عنه التاريخ . فهو مثلاً يضع على لسان ابنته بيتة كلاماً تعير فيه عن رفضها للزواج من القائد المرابطي سيري بن أبي بكر المتزوج من ثلاث نساء : « بل تلك خيلة لم أجد أبوى عليها ولم ألف رؤية مظهرها في حياة أسرى ، فهذا أني يجعلني الله فداءه لم يتخذ على أمي ضرة ولم يكرس قلبها بالشركة في قلبه »^(١٧٣) . هذه دعوى عريضة تخالفها حقائق التاريخ مخالفة تامة . فابن الأبار في ترجمته للمعتد يقول إنه « خلع عن ثماثاته امرأة أمهات أولاد وجوارى متعة وإماء تصرف »^(١٧٤)

وأخطر من ذلك تصوير شوق للمرابطين « وهم الذين حموا الإسلام في الأندلس » في صورة أقرب إلى الوحشية والجمل والجشع . وقد يكون لشوق بعض العذر في ذلك ، فقد استمد كل أخباره من نفع الطيب . وكان هذا ينقل عن مؤرخين وأديباء أندلسيين حملهم تعصبهم اللامع ضد المغاربة وكراهيتهم لحكمهم على النيل منهم وتشويه صورتهم . كذلك لا يستبعد أن يكون شوق قد قرأ ما كتبه المؤرخ المؤرخون رهاباً تزداد عن المرابطين في كتابه « تاريخ المسلمين في إسبانيا » وهو كتاب صدر بالفرنسية في سنة ١٨٨٨ . وكان دوزي من يهتد الناس إعجاباً بالمعتد بن جواد وبغيره من ملوك الطوائف كإبراهيم المرابطيين أشد الكراهية

هوامش

١٦. الجزء الأول مطبوع بمطبعة الآداب والعلوم بمصر سنة ١٨٨٨ . وقد أعيد نشر هذه المقدمة في الطبعة الثانية للديوان بين صدر عن مطبعة الإصلاح سنة ١٩١١ . ولكن هذه المقدمة التي سجل فيها شوق معلومات قيمة عن حياته وبدايته الشعرية دون أن يشعر قد أسقطت بعد ذلك من كل طبقات الديوان واستبعدت عنها مقدمة الدكتور محمد حسن حيكل . وقد تمسح الإزبل الدكتور به وادى صنعا حينما أعد نشر هذه المقدمة . فنعلم أنها الكمال في كتابه وشعر شوق النفاذ

والمرسح . دار المعارف ١٩٨١ (ص ٦٦٨ - ١٨٣) . وهذا وقد أهدى الدكتور محمد صبري أن تاريخ طبع الجزء الأول من الشوقيات للبيت على الطبعة القديمة وهو ١٨٩٨ وصحيح وأن الديوان ظهر بين مايو ١٨٩٩ وأبريل ١٩٠٠ وانظر الشوقيات المجلد . الطبعة الثانية للنسخة . دار الكتب المصرية ١٩٧٩ . نشرة مصورة طبع دار المصرية . بيروت ١ / ٢٦ - ٢٧ . وحديث شوق عن دراسته في فرنسا وأورد في كتاب الدكتور طه وادى المشار إليه من ١٧٨ - ١٧٩ .

- [illegible]

E. García Gómez: *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, 1965, pp. 13-40.

ونظر دراسة الدكتور سيد مصطفى عازي : في أصول التوضيح الإسكندرية ١٩٧٦ . ويرى الدكتور عازي أن التوضيحات الأندلسية انبثقت من المسطحات لغوية البوعدة من الشرق . وهو رأي يخالف ما اتفق عليه معظم المدرسين الأوروبيين .

- [illegible]

- (۲۷) سفر الشرفیات القہرۃ ۱۱۵ - ۱۱۶ .
 (۲۸) سفر ریور، مبعث القہرۃ: سفر شایعہ و حرجہ شکر، مبعث
 (۲۹) القہرۃ ۱۱۵ .
 (۳۰) القہرۃ ۱۱۶ - ۱۱۹ .
 (۳۱) القہرۃ ۱۱۹ - ۱۲۰ .
 (۳۲) القہرۃ ۱۲۰ - ۱۲۱ .
 (۳۳) القہرۃ ۱۲۱ - ۱۲۲ .
 (۳۴) القہرۃ ۱۲۲ - ۱۲۳ .
 (۳۵) القہرۃ ۱۲۳ - ۱۲۴ .
 (۳۶) القہرۃ ۱۲۴ - ۱۲۵ .
 (۳۷) القہرۃ ۱۲۵ - ۱۲۶ .
 (۳۸) القہرۃ ۱۲۶ - ۱۲۷ .
 (۳۹) القہرۃ ۱۲۷ - ۱۲۸ .
 (۴۰) القہرۃ ۱۲۸ - ۱۲۹ .
 (۴۱) القہرۃ ۱۲۹ - ۱۳۰ .
 (۴۲) القہرۃ ۱۳۰ - ۱۳۱ .
 (۴۳) القہرۃ ۱۳۱ - ۱۳۲ .
 (۴۴) القہرۃ ۱۳۲ - ۱۳۳ .
 (۴۵) القہرۃ ۱۳۳ - ۱۳۴ .
 (۴۶) القہرۃ ۱۳۴ - ۱۳۵ .
 (۴۷) القہرۃ ۱۳۵ - ۱۳۶ .
 (۴۸) القہرۃ ۱۳۶ - ۱۳۷ .
 (۴۹) القہرۃ ۱۳۷ - ۱۳۸ .
 (۵۰) القہرۃ ۱۳۸ - ۱۳۹ .
 (۵۱) القہرۃ ۱۳۹ - ۱۴۰ .
 (۵۲) القہرۃ ۱۴۰ - ۱۴۱ .
 (۵۳) القہرۃ ۱۴۱ - ۱۴۲ .
 (۵۴) القہرۃ ۱۴۲ - ۱۴۳ .
 (۵۵) القہرۃ ۱۴۳ - ۱۴۴ .
 (۵۶) القہرۃ ۱۴۴ - ۱۴۵ .
 (۵۷) القہرۃ ۱۴۵ - ۱۴۶ .
 (۵۸) القہرۃ ۱۴۶ - ۱۴۷ .
 (۵۹) القہرۃ ۱۴۷ - ۱۴۸ .
 (۶۰) القہرۃ ۱۴۸ - ۱۴۹ .
 (۶۱) القہرۃ ۱۴۹ - ۱۵۰ .
 (۶۲) القہرۃ ۱۵۰ - ۱۵۱ .
 (۶۳) القہرۃ ۱۵۱ - ۱۵۲ .
 (۶۴) القہرۃ ۱۵۲ - ۱۵۳ .
 (۶۵) القہرۃ ۱۵۳ - ۱۵۴ .
 (۶۶) القہرۃ ۱۵۴ - ۱۵۵ .
 (۶۷) القہرۃ ۱۵۵ - ۱۵۶ .
 (۶۸) القہرۃ ۱۵۶ - ۱۵۷ .
 (۶۹) القہرۃ ۱۵۷ - ۱۵۸ .
 (۷۰) القہرۃ ۱۵۸ - ۱۵۹ .
 (۷۱) القہرۃ ۱۵۹ - ۱۶۰ .
 (۷۲) القہرۃ ۱۶۰ - ۱۶۱ .
 (۷۳) القہرۃ ۱۶۱ - ۱۶۲ .
 (۷۴) القہرۃ ۱۶۲ - ۱۶۳ .
 (۷۵) القہرۃ ۱۶۳ - ۱۶۴ .
 (۷۶) القہرۃ ۱۶۴ - ۱۶۵ .
 (۷۷) القہرۃ ۱۶۵ - ۱۶۶ .
 (۷۸) القہرۃ ۱۶۶ - ۱۶۷ .
 (۷۹) القہرۃ ۱۶۷ - ۱۶۸ .
 (۸۰) القہرۃ ۱۶۸ - ۱۶۹ .
 (۸۱) القہرۃ ۱۶۹ - ۱۷۰ .
 (۸۲) القہرۃ ۱۷۰ - ۱۷۱ .
 (۸۳) القہرۃ ۱۷۱ - ۱۷۲ .
 (۸۴) القہرۃ ۱۷۲ - ۱۷۳ .
 (۸۵) القہرۃ ۱۷۳ - ۱۷۴ .
 (۸۶) القہرۃ ۱۷۴ - ۱۷۵ .
 (۸۷) القہرۃ ۱۷۵ - ۱۷۶ .
 (۸۸) القہرۃ ۱۷۶ - ۱۷۷ .
 (۸۹) القہرۃ ۱۷۷ - ۱۷۸ .
 (۹۰) القہرۃ ۱۷۸ - ۱۷۹ .
 (۹۱) القہرۃ ۱۷۹ - ۱۸۰ .
 (۹۲) القہرۃ ۱۸۰ - ۱۸۱ .
 (۹۳) القہرۃ ۱۸۱ - ۱۸۲ .
 (۹۴) القہرۃ ۱۸۲ - ۱۸۳ .
 (۹۵) القہرۃ ۱۸۳ - ۱۸۴ .
 (۹۶) القہرۃ ۱۸۴ - ۱۸۵ .
 (۹۷) القہرۃ ۱۸۵ - ۱۸۶ .
 (۹۸) القہرۃ ۱۸۶ - ۱۸۷ .
 (۹۹) القہرۃ ۱۸۷ - ۱۸۸ .
 (۱۰۰) القہرۃ ۱۸۸ - ۱۸۹ .
 (۱۰۱) القہرۃ ۱۸۹ - ۱۹۰ .
 (۱۰۲) القہرۃ ۱۹۰ - ۱۹۱ .
 (۱۰۳) القہرۃ ۱۹۱ - ۱۹۲ .
 (۱۰۴) القہرۃ ۱۹۲ - ۱۹۳ .
 (۱۰۵) القہرۃ ۱۹۳ - ۱۹۴ .
 (۱۰۶) القہرۃ ۱۹۴ - ۱۹۵ .
 (۱۰۷) القہرۃ ۱۹۵ - ۱۹۶ .
 (۱۰۸) القہرۃ ۱۹۶ - ۱۹۷ .
 (۱۰۹) القہرۃ ۱۹۷ - ۱۹۸ .
 (۱۱۰) القہرۃ ۱۹۸ - ۱۹۹ .
 (۱۱۱) القہرۃ ۱۹۹ - ۲۰۰ .
 (۱۱۲) القہرۃ ۲۰۰ - ۲۰۱ .
 (۱۱۳) القہرۃ ۲۰۱ - ۲۰۲ .
 (۱۱۴) القہرۃ ۲۰۲ - ۲۰۳ .
 (۱۱۵) القہرۃ ۲۰۳ - ۲۰۴ .
 (۱۱۶) القہرۃ ۲۰۴ - ۲۰۵ .
 (۱۱۷) القہرۃ ۲۰۵ - ۲۰۶ .
 (۱۱۸) القہرۃ ۲۰۶ - ۲۰۷ .
 (۱۱۹) القہرۃ ۲۰۷ - ۲۰۸ .
 (۱۲۰) القہرۃ ۲۰۸ - ۲۰۹ .
 (۱۲۱) القہرۃ ۲۰۹ - ۲۱۰ .
 (۱۲۲) القہرۃ ۲۱۰ - ۲۱۱ .
 (۱۲۳) القہرۃ ۲۱۱ - ۲۱۲ .
 (۱۲۴) القہرۃ ۲۱۲ - ۲۱۳ .
 (۱۲۵) القہرۃ ۲۱۳ - ۲۱۴ .
 (۱۲۶) القہرۃ ۲۱۴ - ۲۱۵ .
 (۱۲۷) القہرۃ ۲۱۵ - ۲۱۶ .
 (۱۲۸) القہرۃ ۲۱۶ - ۲۱۷ .
 (۱۲۹) القہرۃ ۲۱۷ - ۲۱۸ .
 (۱۳۰) القہرۃ ۲۱۸ - ۲۱۹ .
 (۱۳۱) القہرۃ ۲۱۹ - ۲۲۰ .
 (۱۳۲) القہرۃ ۲۲۰ - ۲۲۱ .
 (۱۳۳) القہرۃ ۲۲۱ - ۲۲۲ .
 (۱۳۴) القہرۃ ۲۲۲ - ۲۲۳ .
 (۱۳۵) القہرۃ ۲۲۳ - ۲۲۴ .
 (۱۳۶) القہرۃ ۲۲۴ - ۲۲۵ .
 (۱۳۷) القہرۃ ۲۲۵ - ۲۲۶ .
 (۱۳۸) القہرۃ ۲۲۶ - ۲۲۷ .
 (۱۳۹) القہرۃ ۲۲۷ - ۲۲۸ .
 (۱۴۰) القہرۃ ۲۲۸ - ۲۲۹ .
 (۱۴۱) القہرۃ ۲۲۹ - ۲۳۰ .
 (۱۴۲) القہرۃ ۲۳۰ - ۲۳۱ .
 (۱۴۳) القہرۃ ۲۳۱ - ۲۳۲ .
 (۱۴۴) القہرۃ ۲۳۲ - ۲۳۳ .
 (۱۴۵) القہرۃ ۲۳۳ - ۲۳۴ .
 (۱۴۶) القہرۃ ۲۳۴ - ۲۳۵ .
 (۱۴۷) القہرۃ ۲۳۵ - ۲۳۶ .
 (۱۴۸) القہرۃ ۲۳۶ - ۲۳۷ .
 (۱۴۹) القہرۃ ۲۳۷ - ۲۳۸ .
 (۱۵۰) القہرۃ ۲۳۸ - ۲۳۹ .
 (۱۵۱) القہرۃ ۲۳۹ -

- [illegible]

(٢) انظر حول خوض العرب في هذه المنطقة وحول قرعقوشة بصفة خاصة كتاب الدكتور حسين مؤنس: *فهر الأندلس - القاهرة ١٩٥٩* ص ٧٤٥ - ٧٥٠.

(٣) انظر مقدمة الطبعة الأولى من التوقيعات. في كتاب الدكتور طه وادي المشار إليه من قبل ص ١٨١ - ١٨٢. وكذلك التوقيعات المجمولة ١ / ٦٢. وكذلك كان من ثمرات هذا الصداقة المتعددة بين الرجلين كتاب شيكب أورسلان من شرق أرمينية، شرق أرمينية ص ٥٠. القاهرة ١٩٦٣.

- (١٢) كتابه داخل التسمية في الرحلة العلمية و في ثلاثة مجلدات . القاهرة ١٩٣٦ - ١٩٣٧ . وكذلك : غزوات العرب في أفريقيا وشمال إيطاليا و في سورسرة نشر هذا المجلد في عام سكرسكي . ١٩٤٠ - ١٩٣٨ في ١٣ - ١٤ من المجلد ١٥٠ - يوليو - أغسطس ١٩٤٥ . ولكن المجلد فيرجع في شهر فبراير سنة ١٩٤٧ .
 رابع الشرفيات المجلد ٢١
 لارجع السابق . نفس الصفحة .
 نشرت هذه القصيدة في مجلة المصرية . أول يونيو سنة ١٩٥٠ . انظر الشرفيات المجلد ٢٢ / ٢ - ٢٠٤ .
 نشرت في مجلة المصرية في أول يوليو ١٩٥٠ . الشرفيات المجلد ٢٣ / ١ - ٢٠٦ .
 نشرت في مجلة سكرسكي . أول نوفمبر ١٩٥٠ . الشرفيات المجلد ٢٤ / ١
 نشرت هذه الأبيات في كتاب كبري الشاعرين للأستاذ أحمد عبيد . وهو خلفا المذكور عند سكرسكي في الشرفيات المجلد ٢٤ / ٢ . وهو يرجع أن شوق تكملة سوانة سنة ١٩٥٥ .
 (١٣) مقدمة الشرفيات في كتاب المذكور له وادى ١٩٩ .
 (١٤) هؤلاء الأدياء انظر ما كتبه منهم لاسون في كتابه تاريخ الأدب العربي . وفيما يتعلق بصورة سيبيا و لاسون الإسلامية في أدب الرماضس العربي . انظر ما ساروليدنا لاسون في كتابه ساروليدنا . صورة القرماتس السلم في الأدب و انظر المجلد عند منة . انظر المجلد

Maria Soledad Carrasco Urgoiti: *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX)*, Madrid, 1956, pp. 257-271.

- (١٣) نشريات الجبهة / ١ / ١٩١١ ،
(١٤) مقدمة النشريات ، في كتاب الدكتور طه وادي ١٧٨ - ١٧٩
(١٥) ربيع السابق ١٦٨ ،
(١٦) نشريات الجبهة ١٧٢ - ١٧٣ ،
(١٧) كتاب درو الخلف في المصدر الدكتور / الخاشية السابقة ، هي عن طه خردا عن
الفيلسوف ، لإيجازها هنا على ما يبدو إلى امرى القيس الذي كان يلقب بـ «عبد
الطليل» ، وتقول شوق عنه إنه «ليس الإكليل» ، يعني «إكليل الشعر» إشارة إلى
الحديث المشهور لرسول الله (صلى الله عليه وسلم) ، وفيه وصف لغيره بأنه «عبد
الفرغ» أو «مصابغ أول الفجر» ، راجع فيه الحديث في كتاب الشعر والعترة
لأبي فتيحة غنبل الأستاذ أحمد محمد شاكر ص ١٦٦ - ١٦٧ ، هذا وقد
تفحصت الزوائد شوق إلى ص ١١٠ راجع من حربه الكاشية إلى طق خلف
بـ «عبد الوكيل» ،
بـ «عبد الوكيل» ،

- (١٨) موسى هو غريب الذي مرسى. إيهين ثول بيتالونه خيرة عورة هورة. عر مشرد تاني
(١٩) الداربع. عور ربيع مشرد احادي. ريد دة داي سدير (١٨٣٢) عر تاني
سدة ديسمبر (١٨٣٢) عور مخصص (١٨٣١) عور مخصص (١٨٣٧) عور مخصص.
عور مشرد عور وناقصه سر آلا واشدعيل بل لاملال عر احياء واشعب. عر
مجدريلا. عور غريب عورة في شوق في لطفه. لافيه لاسه لاملال عور
Grasselli عور. عور فاذك لاملال عور معادرة عور دة عر لاني جدر
الاي في سنة ١٨٩٠ عور. عور لاملال عور سر عور فاذك عور لافيه لاملال عور
سنة ١٨٩٩ عور. عور دكرى عور عور لاملال عور عور لافيه لاملال عور
عور لاملال عور عور لاملال عور عور لاملال عور عور لاملال عور
(٢٠) عور لاملال عور عور لاملال عور عور لاملال عور عور لاملال عور
(٢١) عور لاملال عور عور لاملال عور عور لاملال عور عور لاملال عور

- ٢٩٨ هـ تاريخه من ١٧٦٧ - ١٧٦٨
 (٢١) مقدمة الشريعات من ١٧٦٧ -
 (٢٢) فقه الشريعة من ١٧٦٧ وانشأت المجلدات ١ - ٢٩ - ٣٠
 (٢٣) ملخص جميع المعارف بالقاهرة ديوان سنة ١٧٦٨ / ١٨٧٠.
 (٢٤) كانت أول طباعت علم الحديث على يد علي بن عبد الله بن رستم . ولكن
 انصرفت إلى القسم الأول ثم . وقد صدرت في مجلدين في مدينة ليد بولندا في
 سنتي ١٨٥٥ و ١٨٥٦ . تم طبع الكتاب كله كاملا في جلد واحد
 في ١٨٧٤ / ١٧٧٧ . هي مجلة علمية للتحقيق والتأليف . وذلك المصدر
 السعيد الذي به صدق ما ذكرناه من تأليفه وأنها في ذلك العصر

- (١١٧) التوقيات ١٠٤ / ٢ - ١٠٨
(١١٨) التوقيات ٤٤ / ٢ - ٥٢
(١١٩) انظر كتاب الأستاذ حسين شوقي : أن شوقي من ٥٥ - ٦٦ . وقد تبع الدكتور صالح أحمدة أحمدة الرطة في كتابه من ٦٩ - ٤٨ .
(١٢٠) ديوان البحري . تحقيق الأستاذ حسن كامل الصويدي ١١٤٧ / ٢ - ١١٦٢
(١٢١) التوقيات ٤٥ / ٢
(١٢٢) ديوان البحري ١ / ١١٥٥ . والحلل في المازك والباسيس البحري المفعرة وحسن فيضات حريتان
(١٢٣) القصيدة الإسبانية لغة الأستاذ Princep . ولكنها لم تكن مستعملة في اللغاة .
(١٢٤) التوقيات ٢٥ / ٢
(١٢٥) تبه مرة أخرى إلى أن البيت في اصطلاح الوشاحين هو المقطوعة التي تتألف من دور وقلي . والبيت في هذه الوشحة يتألف من عشرة أشعار (أي ما يتألف من خمسة أبيات من الشعر التقليدي المصري)
(١٢٦) مقدمة ابن خلدون . ط الكعبة التجارية ٥٨٦ - ٥٨٧ . وتبع الطب ١١ - ١٥
(١٢٧) التوقيات ١٧١ / ٢ - ١٧٨ . وقد أعيد نشر الوشحة بعد ذلك في دول العرب وعلماء الإسلام من ٧٨ - ٨٧ . وقد كان الدكتور الأشرع على حق حين رأى أن التيران هو مكان الوشحة الحقيقي وأن إصطلاحها في كتاب دور العرب لا يقوم على أساس موضوعي ولا يتفق مع تاريخ تأليفه . إذ إن الكتاب كان ما ألفه شوقي وهو في برطولة . أما تأليفه فهو من نتائج رسلته الأندلسية . (انظر أندلسيات شوقي من ٦٧ - ٨٧) .
(١٢٨) تتبع الطبيب ١ / ٣٢٧ - ٣٣٤ و ٢٧ / ٣ - ٥٥ . فضلا عن مواقع أخرى كثيرة معروفة في الكتاب
(١٢٩) هذا الكتاب كما لم يطلع في كتاب والحلة السبابة . لأن الأثر (قسم الأندلس) وقد نشره المشرق القرطبي دوزي بين سنتي ١٨٤٧ و ١٨٥١ تحت عنوان
Notices sur quelques Manuscrits Arabes. Leyde. 1847-1851.
وقد ورد المصنف القرطبي في هذا الكتاب (الجزء الأول من ٤١ - ١٢) من الطبعة الجديدة التي قام بها الدكتور حسين مؤنس الكتاب . القاهرة ١٩٦٣
أما الكتاب الثاني فهو وأشعار مجموعة في مع الأندلس . فحول بحول وقد بشره المشرق الإبراهيمي لافرنقي أكترا في مقدمته سنة ١٨٢٧ . ورد خبره في
ص ١١٧ - ١١٨
وأرجع الظن أن شوقي قد مر نسخة من هذا الكتاب في برطولة أثناء مقامه بها .
(١٣٠) راجع مع الطبيب ٤ / ٢٧٢ - ٢٧٣
(١٣١) أبو البر : آثار حاشا من ٣٠ - ٢٢
(١٣٢) التوقيات ١٤٦ / ٣ - ١٤٩
(١٣٣) ديوان المثنى بشرح الأستاذ عبد الرحمن البوق ٢٢٦ / ٢ - ٢٣٥
(١٣٤) التوقيات المفعلة ٢ / ٢٣٨
(١٣٥) التوقيات ١٥١ / ٢
(١٣٦) أعاد نشرها الدكتور محمد صبيح في التوقيات المفعلة ٢ / ٢٤٤ .
(١٣٧) حسين شوقي : أن شوقي من ٥٢ - ٤٨
(١٣٨) دول العرب ص ٦
(١٣٩) انظر تاريخ الفكر الأندلسي لجورنال باتيا . ترجمة الدكتور حسين مؤنس ص ٥٥ - ٥٦ . وهي ٦٠٣
(١٤٠) الضيف الجديد ٤ / ٥١١ - ٥٢٧
(١٤١) أندلسيات شوقي ص ٩١
(١٤٢) عاما من ١٢ - ٧٩
(١٤٣) دول العرب من ٦٦ - ٧٧
(١٤٤) أن شوقي من ٤٤
(١٤٥) أندلسيات شوقي ص ٦٨
(١٤٦) عاما من ١٠٢ - ١٠٣
(١٤٧) أندلسيات من ٦٨ - ٦٩
(١٤٨) التوقيات المفعلة ٢ / ٢١ - ٢١
(١٤٩) مسرحيات شوقي . القاهرة ١٩٥٦ من ١٠٢
(١٥٠) تتبع الطبيب ٤ / ٢٧١ - ٢٧٢
(١٥١) تتبع الطبيب ٤ / ٢٨٤
(١٥٢) تتبع الطبيب ١ / ٢٦٥ - ٢٦٦ .
ومازال دائما في كثير من القري الإسبانية التي تسمى بلفظ Ben وهي مشتقة من الريب الإسباني بأشعارها هذه إلى يوم . انظر مقال عربيه عوسس - في تكريم فرانسيسكو كويرا . مجلة الأندلس . المجلد ١٥ . سنة ١٩٥٥ من ٢٧٤ وكتاب مورينو المارزاليه من قبل ص ١٢٥
(١٥٣) كتاب باتيا هذا هو الذي قام برسختة الفرية الأستاذ الدكتور حسين مؤنس . وصدر في القاهرة سنة ١٩٥٥
(١٥٤) حول حكم العرب لبرطولة نود هنا أن تصبح غيراً أورد الدكتور صالح الأشرع في كتابه أندلسيات شوقي (ص ٢٦ حاشية ١) إذ قال إن العرب استولوا عليها سنة ٧١٣ عندما فرأها موسى بن نصير وصاحبها برشيترا . لكن شارلغان استردها سنة ٨٠١ ثم آلت إليهم ثانية عام ٨٥٦ وظلت تحتهم حتى أغار القرطبة عليها للمرة الأخيرة عام ٩٨٥ . أقول : صحيح أن العرب استولوا عليها سنة ٩٣ (٧١٣) وأن القرطبة استطاعوا استرجاعها من أيدي المسلمين في رمضان ١٨٥ (سبتمبر - أكتوبر ٨٠١) (انظر تاريخ إسبانيا الإسلامية ١ / ١٢ - ١٢١ . ١٧٨ - ١٨٢) ولكنها لم تعد إلى أيدي المسلمين أبداً بعد ذلك . فهم لم يستردوها في سنة ٨٥٦ (٢٤٢ هـ) وإنما أغار عليها موسى القوي عامل الأمير عبد الله الثغر الأعلى . فخرم سائرها وأسر بعض قواها . ثم انتقلت المحدثات إلى الأمير عبد الملك القرطبة شارل الأعلى . وفي سنة ٨٥٦ (٢٥١ هـ) استقلت وغارت من سيطرة الملوكة الكارولنجيين وكان يملكها أمير من أهل البلاد فاشتب قوس (كوت) . أما في سنة ١٢٥٥ (٣٧٥ هـ) فمظ عليها القرطبة . إذ كانت فضلا في أيدي الصغري القشتالان . وإنما أغار عليها المصورون إلى عام وفتحها بعد أن حاصروها برا وبحرا . وأسرها وقتل كثيرا من أهلها أو أسروهم . ولكنها لم تبق في أيدي المسلمين إلا مدة تزارح بين سنة أشهر وسنتين . انظر لبي روفصال . تاريخ ١ / ٣٩٠ - ٣٩١ وكذلك ٢٣٧ - ٢٣٩
(١٥٥) هذه البادعي التي تسمى Archivo de la corona de Aragon . أي دار المستندات ملكة أروغن . ذلك أن برطولة أصبحت في حياصة هذه المملكة التي كانت تتوزع مع لقشتال Castilia . حكم إسبانيا المسيحية منذ القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي)
(١٥٦) هذا التلميذ ما كان ماسيمايو الأروغن زروان غربى دى ليارس . وقد قاما بنشر هذه المصورة وترجمتها إلى الإسبانية والتعليق عليها
Maximiliano Alarcón y Ramon Garcia de Linarés: Los documentos diplomáticos del Archivo de la Corona de Aragon. Madrid-Granada. 1940.
(١٥٧) انظر أندلسيات شوقي من ٢٧ - ٢٨
(١٥٨) لا تظن بذكر تفاصيل هذه الرطة . فقد فصل الحديث عنها في كتاب الأستاذ حسين شوقي من أبيه أمير الشعراء . وتجد حلاصة واقعة لما في كتاب أندلسيات شوقي من ٢٨ - ٤٨
(١٥٩) أندلسيات شوقي من ١٣ وما بعدها
(١٦٠) البيت في اصطلاح التوزيع هو الرطة التي تتألف من مصوعها الوشحة . أي المقطوعة . والبيت ينظم الدور والقطر
(١٦١) اثنا عشر عاما من ١٩ - ٢٠
(١٦٢) نفس المربع من ٢١
(١٦٣) نفس المربع من ٢٠
(١٦٤) كما ذكر ابنه حسين شوقي في كتابه «أن شوقي» ص ٤٣ - ٤٤
(١٦٥) كان الدكتور طه وادى قد دأى في مهرجان حافظ وشوقي الذي نظمت وزارة الثقافة بأن تصبح مكتبة أمير الشعراء في كربة أي هاتي . للباحثين . وكان نعم صرنا نداء الله لأن نخصص ما نملكه شوقي من كتب وأوراق لأحد أن يزيها بيتا حول مكتبات ثقافته ومصادر إلهامه . فضلا عن أنه يمكن أن نعرض لحواشي كتبه وما قد يكون في مكتبته من أوراق وسودسات مهمة في شعر لم يكلف حقه بعد .
(١٦٦) ١٦٦ - ١٦٧ / ٢
(١٦٧) التوقيات المفعلة ٢ / ١٦٧ - ١٦٨ . وقد وردت الأبيات الخمسة الأولى في ديوان إسماحيل صبيح من ١٢٧ أما الأبيات الثلاثة الأخرى فقد خلا الديوان منها .
(١٦٨) التبع من غلال : غلال الضيان . ط القاهرة ١٢٨٤ هـ . ص ٨١
(١٦٩) ديوان ابن زيدون بتحقيق الأستاذ محمد سيد الكلال . القاهرة ١٩٦٥ من ١٦٥ - ١٦٦
(١٧٠) التبع من غلال : غلال الضيان . ط القاهرة ١٢٨٤ هـ . ص ٨١

- (١٥٣) نصح الطبيب ٣ ٥٥٨
(١٥٤) نصح الطبيب ٤ ١٢٨
(١٥٥) مسرحية من ١٣
(١٥٦) نصح ١ ، ١٥٥
(١٥٧) المسرحية من ٢٩ ولقد بين ذلك وما ورد في نصح الطبيب ١ / ١٥٥
(١٥٨) كارت المسرحية من ٦٩ نصح الطبيب ١ / ١٨٤
(١٥٩) المسرحية من ٢٣
(١٦٠) الخطة المبركة ٥٥ / ٢
(١٦١) المسرحية من ٢٥
(١٦٢) المسرحية من ١٠٨
(١٦٣) المسرحية من ١١١ ولقد بين ذلك وما ورد في نصح الطبيب ٣ / ١٩١



مجلة «إبداع»

مجلة الأدب والفن

رئيس التحرير: د. عبد القادر القط

• في العدد الأول « هذا الشهر - يناير ١٩٨٣ - نقرأ هؤلاء »

- | | |
|----------------|---------------|
| • أمل دنقل | • فاروق شوشة |
| • د. شكري عياد | • كامل أيوب |
| • د. صبرى حنا | • محمد منجيب |
| • فاروق محمدي | • يوسف القعيد |

و: ملف خاص عن «جابريل جارسيا ماركيز» .

و: ملف خاص بالفنون التشكيلية .

عن الفنان الراحل : راضى عياد .

’ بقلم : بدر الدين أبو غازى .

تصدرها : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

هذا العام في
معرض القاهرة الدولي الخامس عشر
للكتاب

جناح الهيئة المصرية العامة للكتاب
يقدم

- مجموعة ضخمة من الكتب الأدبية والثقافية ،
- كتب التراث العربي المحققة ،
- كتب الأطفال الملونة
- كتب الفن التشكيلي
- مجموعات مختارة من الكتب الأجنبية
- في الفن والأدب والثقافة
- مختارات من أشهر التسجيلات الموسيقية
- مجموعة كبيرة من المعاجم العربية والأجنبية



أرض المعارض بالجزيرة

من ٢٧ يناير - ٧ فبراير ١٩٨٣

إِطَار

لدراسة تأثير تنويع

في الشعر التونسي

في الثلث الأول من القرن العشرين

على المتنبي

يتأكد في البداية أن أشير إلى أن المنهج المتبع في هذا البحث لا يبدو أن يكون منهاجا تاريخيا ، يستهدف وضع إطار يصحح أن تسلك فيه دراسة هذا الموضوع دراسة مقارنة من جوانبه الفنية الخالصة ، وقد حملنا هذا على الرجوع إلى الجرائد والمجلات والنشرية التونسية والدواوين الصادرة في الثلث الأول من هذا القرن ، فبعدت لنا من خلالها مراحل متلاحمة ، تغطي كل مرحلة منها - طبقا لطبيعة التأثير الحاصل - إلى المرحلة التالية ، مما مكنتنا من الوقوف على هذا الإطار الذي نعرضه في هذا البحث . إن دارس الحياة الفكرية والأدبية في تونس ، في أواخر القرن الماضي وفي الثلث الأول من هذا القرن ، يلحظ عميق تأثيرها بالحياة الأدبية والفكرية في عصر ، وذلك عن طريق الصحف والمجلات والكتب التي كانت ترد إلى تونس ، فتحدث من الأثر ما يخل في الأدب والفكر من ضروب التقليد والإصلاح والتجديد .

وفي مطلع القرن العشرين عكف هؤلاء الشعراء - أيضا - على شعر شوقي وحافظ ، يستلهمون منه طرائقه ، ويحاكون صورته وأوزانه وقوافيه ، ويقلدون مواهبه ، وكان قصائدهم الإبداعية في محاكاة الشاعرين ، وقد وجد الشعراء التونسيون الذين ألفوا الصياغة التي أرسنها مدرسة الإحياء الشعري طيبتهم في تطوير شوقي وحافظ لهذه الصياغة ، وبعدها بتعاصر زادت في قيمة الشعر وشدة أسره ، لذلك تقاسم الشاعران التأثير ، على أن حافظا قد استأثر بالجانب الأكبر منه ، حسب الاحتمال الذي ذهب إليه محمد الفاضل بن عاشور ، وذلك لسهولة شعره ويسر مبداه ، وتعدته بمطامح الشعب واحتفاله بالأحداث الكبرى في عصره .

يقول الشيخ محمد الفاضل بن عاشور : « وقد اعتمدت هذه الطريقة - في الشعر التونسي - على محور النهضة الشعرية بالشوقي الذي يمسك بطرفيه شاعرا مصر حافظ وشوقي . وربما كان حافظ أقوىهما أثرا بسبب ما انتاز به شعره من شدة البعد عن الطرائق الشعرية القديمة ، وشدة القرب من حركة الإصلاح الفكري واللفظي ، وهي صاحبة السلطان الأعظم على نهضة الفكر بتونس ،

وإذا كان من نافلة القول ، الإشارة إلى أن البارودي كان رائدا للإحياء الشعري في مصر وفي سائر البلاد العربية في القرن التاسع عشر ، فإنه من المفيد أن نوضح أن الشعراء في تونس ، في أواخر القرن التاسع عشر ، وبداية القرن العشرين من أمثال محمد الشافعي عزونه دار (ت ١٩٥٤) ومصطفى أها (ت ١٩٤٩) ، وصالح السوي (ت ١٩٤٣) والصادق اللبي ، ولخضر حسين (ت ١٩٥٨) ، والمهادي اللبي كانوا متأثرين في الوقت نفسه بالبارودي وبرائد التجديد في الشعر التونسي في القرن التاسع عشر محمود قابادود (ت ١٨٧١) وهو الذي بحث في الشعر روحا جديدة ، تماهت دونها المأزج الفصحى والأساليب المتهافة والأخيلة الباهتة ، ومن ثم فقد عبر أصليق تعبير عن الصدمة التي هزت الشرق ، نعت وقع نهضة الغرب وتوثيقه . والمطلع على شعر قابادود يدرك بيسر إلى أي حد كان الشاعر مقفيا على أثر الشعراء العباسيين خاصة ، والشعراء المبرزين في مختلف أدوار الشعر العربي عامة . وقد تألفت الصناعة الشعرية للبارودي ولقابادود على التأثير في الشعر التونسي في أواخر القرن الماضي .

شبه ، ليست غنية في الأغلب .

الواقع أن تلقب غزله دار بأمر الشعراء بتفقي على أثر شوقي يتدرج في مواضع أصبحت غير خفية بين الأدباء التونسيين آنذاك ، تتمثل في محاكاة ما يجد في الحياة الأدبية والفكرية في مصر . جاء في إحدى رسائل أبي القاسم الشاذلي إلى صديقه الأديب محمد الحليوي ، وهي مؤرخة في أكتوبر ١٩٣٠ «إن القصيدة في تونس قائمة حول كتاب صديقنا الطاهر الحداد - أمراً في الشريعة والاجتماع - ويقال إن النظرة العلمية لجامع الزيتونة ، تفكر في القيام عليه ، وطلب حجزه كما فعلت مشيخة الأزهر في مصر بطله حسين زكاته ... بمعنى أننا نقلد مصر في كل شيء»^(١) . وقد أوردت مجلة «العالم الأدبي» في عددها الصادر في يولييه ١٩٣٠ (ص : ٣١) أن الإصرار على اتهام الأستاذ محمد الصالح المهدي بالمروق إثر إلقائه محاضرة عن الهجرة النبوية دليل قاطع ، وعلى أن تونس أخت مصر فتدعى بها في كل شيء حتى في إصدار أحكام المحرمان ولو ضد من لم يشبهه بالأستاذ على عبد الوازقي في شيء . «وبما لهذه المواضع فإن الشاعر الغثالث سعيداً أباً يكرر سبي الجزء الأول من ديوانه الذي نشره سنة ١٩٢٦ بالمجلدات تأسياً بأحمد شوقي الذي سمي ديوانه الشوقيات .

وحينما شاع لقب أمير الشعراء ، ولقب شاعر الشباب في مصر لم يتأخر الأدباء التونسيون عن البحث عن شاعرين بصلحان لمثل ذلك . ولأن كان اتفاق الأدباء التقليديين واضحاً في تسميته غزله دار بأمر الشعراء بعد سنة ١٩٢٠ ، فإن اختلاف الأدباء الشباب في تسمية أحد الشاعرين : عبد الوازقي كواحدة (ت ١٩٤٥) ومحمود بوقليلة (١٩٥٧) شاعر الشباب كان سائفاً . وقد حملهم على هذا الاختلاف توفيق الشاعرين إلى أسلوب غثالي يذكر بأسلوب أحمد رمزي ، من حيث شغافية اللفظ وطلاقة الخيال والاحتفال بأم رومانسي شفاف . ويبدو أن السبب في اتفاق المايهين لحزبه دار ينشئ في خلوصه لشعر الوطنية أو يكاد ، وفي إعجابهم بمسلكه الفضائل وانتصاره للحزب وزعيمه ، ويتحملة عتاء السجن والعزل من الوظيفة بسبب تحزبه .

ولقد تألفت أسباب عديدة على تلقينه بأمر الشعراء ، تصل في أغلبها بوضعيته الأسرية وحظوته في القصر ، ومنزله في الحزب الحر الدستوري التونسي ، ومن ثم تضافرت وجوه شبه عديدة بين غزله دار وشوقي ، جمعت بينهما برغم بعد الثقة ..^(٢) شوقي يسب إلى أصول غير عربية وكذلك غزله دار ، فجداه الوزير الأكبر (مصطفى خزندار) من المايهين ، وهو الذي تول الوزارة الكبرى خمساً وثلاثين سنة انتهت بسقوطه ومصادرة ثروته سنة ١٨٧٢ . وكان قد مهد لاحتلال فرنسا لتونس ، باستغلاله وسوء إدارته وعائلته للسفارة الفرنسية . وكان كما شوقي شاعر الخديوي ، خطيباً في قصره وكان غزله دار أحد أفراد حاشية محمد الناصر باي وشاعره وأمير لواء في حرس الخاص ، وقد خصه الباي برعايته وتشجيعه على قول الشعر ، والملاحظ أن الشاعر لعب دوراً حاسماً في ربط صلة الحزب بالقرص

ولعل أقوى الأفكار الشعرية في هذه الحظية أثاراً ، في توجيه الشعر بتونس وجهة جديدة بعد قصائد حافظ في الشيخ محمد عبده إنما هي قصائده «غادة الهبات» و«العمرية» و«لسان حال اللغة العربية» و«استقبال رأس السنة الهجرية»^(٣) .

وهو احتمال يزداد قوة إذا ما تفحصنا أثر كل من الشاعرين في الأدب التونسي ، ذلك أن حافظ بما مثله كان شاعر الشعب في فترة ازدهمت بالاحداث الوطنية ، واحتدم فيها الصراع بين الشعب والمستعمر ، فتعلق حوله الشباب خاصة ؛ لذلك فإن قصيدة «لسان حال اللغة العربية» قد انفرست في وجدان الأمة وانفجرت منها سيلاً لمقاومة المستعمر الذي هدّث إلى إلقاء اللغة العربية وإحلال الفرنسية محلها ، فكانت هذه القصيدة أنشودة تدفع إلى التوب والاسئدة في الدفاع عن الشخصية القومية . والمطلع على الصحافة والمجلات التونسية في الثلث الأول من هذا القرن يلحظ إلى أي حد كانت هذه كلفة بالانشهاد بأبيات من هذه القصيدة مما يكن الموضوع المألوف . لقد نشر الزعيم عبد العزيز الثعالبي في مجلة «المعرج» في أغسطس سنة ١٩٢٠ (ص : ٢٢ وما بعدها) قصيدة حافظ إثر تقديم صاف خص به وضعية اللغة العربية في تونس ، كما أن المحاضرة التي ألقاها شيخ الإسلام أحمد بيم عن «حياة اللغة العربية» في مؤتمر اللغة والأدب والفرنز العربية المنعقد في تونس في شهر ديسمبر ١٩٣١ قد اتسمت بأبيات كثيرة من تلك القصيدة ، كذلك فإن عدداً كبيراً من شعراء تونس قد تقوا على أثر حافظ في التقى باللغة العربية وأتباعها . يأتي في مقدمتهم محمد المأمون التيفر في قصيدته ذات المطح :

أضحت كنّ فهل لها من ناصر يحمي حقيقتنا يترجم بالفر

والشيخ محمد الحضر حسين الذي آلت إليه مشيخة الأزهر فيما بعد فهو صاحب قصيدة «حياة اللغة العربية» التي مطلعها :

بصرى نسج في وادي الظفر يفسخى ألماً بصد أفر

وفي هذا ما يدل على أن حافظ قد استأثر فعلاً بالجانب الأكبر من التأثير ، على أن أمير الشعراء برعاية خياله وبراعته في التصوير والتعبير ، وإارتداده إلى أزهى عصور الشعر العربي ، يستمد منها زكي أغنيته ، وبديعياته . قد أثر بدوره في حياة الشعر في تونس حتى نشوء المدرسة الرومانسية التونسية في العشرينات ، ولقد ساعد على إشاعة تأثير شوقي عمق صلته بزعيم الحركة الوطنية آنذاك الشيخ عبد العزيز الثعالبي في أثناء هجرته بمصر ، فقد كانت المجلات والمجلات التونسية وخاصة «العالم الأدبي» تنقل أخبار لقاءها ، وما كان بينها من صلات تنم خاصة عن إعجاب الزعيم بأمر الشعراء وتعصبه له ، مما كان له أكبر الأثر في التضافر الحزبيين حول أمير الشعراء ، وقد حملت هذه الرابطة الأدباء التقليديين في ذلك الوقت على أن يتخذوا لهم من شاعر الزعيم الثعالبي وحزبه - محمد الشاذلي غزله دار - أميراً للشعراء في تونس ، وذلك لما يوجد بينه وبين شوقي من أوجه

**والكوكبوس جارية طلال فوقها الحب
لهي ولحباب مما الشبابة والنهيب**

وذلك بدلا من معارضة الأصل لأبي نواس :

حاصل المعنى لمب يستغله السطرب

وشطر بردة البوصري بعد أن عارضها شوقي ، كما عارض بالية شوقي :

**له أكبر كم في الفصح من عجب ياخالد الترك جدد خالد العرب
تلك التي عارض بها شوقي بآلية أبي تمام .**

وعن خزنة دار معارضته هذه به «تحية تونس إلى الجيوش
الطبية» ومنها :

**علم للهد نظفي في معاهدة أسست عزقة الأطراف بالقب
ألقى صحيفته الوثائق مفتحا من الشنبية بالعار الحرب
... سلوا الملاحم إذ يجمي الوطيس بها سلوا المصاع عن فرسانها النجب^(١٠)**

ومن الجدير بالملاحظة أن خزنة دار بوع أمرا للشعراء التونسيين بتأييد من الحزب ، بعد خروجه من السجن سنة ١٩٢٠^(١١) . ولئن تأخرت مبايعة شوقي الرسمية إلى يوم ٢٩ أبريل ١٩٢٧ فإن تلقيه بأمر الشعراء كان شاملا قبل ذلك التاريخ بكثير^(١٢) . ومن بابها خزنة دار الشاعر محمد القافور القرواني (ت ١٩٥٣) بقصيدة «بيعة الأمير» مطلعها :

**أفير الحقوق وحارسها وبجل دولس شيخ البيان
تقبيل هناء يفتنه لدمت الأمير ألقى السهوان
... فأنت افزار بضميرنا لغاصر مصر بيوم الزمان^(١٣)**

ومحمد الصادق الفقي بقصيدة «النشيد الحزنداري» ومنه :

**وأشبه حوّل الإحسان فيها كما هب النسم على البصار
وأشبه شلف الإجماع منا تروق لديه سجمات الكناري
جزى لله الأمير بكل خير وبالأمراء تنفخ الطواري^(١٤)**

وحسبنا أن تؤكد في هذا المجال ، أن تلك المبايعة لم تكن مبايعة فنية تقوم على ملاحظة التشابه بين شعر شوقي وشعر خزنة دار ، وإنما كانت مبايعة استمدت حقيقتها من الأوضاع المتشابهة التي اكتشفت حياة الشاعرين ، وأن الرغبة في محاكاة ما يجري في حياة مصر الأدبية هي التي حملت الأدباء التقليديين على اصطناع هذا اللقب له ، وكان يجمع هؤلاء الأدباء ناديان «نادي الحطيم» في منزل خزنة دار و«نادي الثلاثة» في منزل الشاعر مصطفى آغا ، أما الأدباء الشبان ، وكان يسميهم «نادي قدماء الصادقية» كل يوم جمعة فقد اعتزلوا هذه المبايعة الشكلية وعكفوا على صياغة حياة فنية يتناغم فيها اللحن الشجي مع الغزل في الوطن والمرأة والطبيعة. عنيت بهؤلاء «أبو القاسم الشابي» ومصطفى خريف ، ومحمد

وطهالة المالكه ، وكان كلا الحزب أحد الأفرام أقدم بين يدي الشاعر على الثبات والوفاء . وشأنه في ربط هذه الصلة كشأن شوقي حين أقام الجسور بين الحزب الوطني والحنيني عاس . ونفى شوقي إلى الأندلس لأسباب سياسية ، وعزل خزنة دار من وظيفته سنة ١٩٢٢ ، وكان قد سجن سنة ١٩٢٠ بسبب وطنيته ودعوته إلى الثورة على المستعمر واستقباله زعيم الحزب إثر خروجه من السجن بقصيدة عنوانها «لك الفخر» .

على يدي شوقي وحافظ التحم الشعر بالأحداث السياسية الكبرى والملاحم الوطنية ومطامح الحركات الإصلاحية في العالم الإسلامي ، واسترد الشعر على يديها نصارتها وعمق تأثيره بما وفّاه له من مدح الخيال والبرق الموسيقي والتناغم بين الأوزان والأغراض ، فلم يعد الشعر صناعة يجلها وهج ليليث أن يحد ولا أسفادا بديعية تغفل الوجدان وتسقط رؤى الشعر في مناهات التكلف والعسر ، وبذلك اكتسب الشعر مواقع جديدة فاستمت قاعدة شداته . لقد وثق شوقي صله بالتراث الشعري الأصلي فاستلهم منه وعارض أركى نماذجه في مختلف العصور ، وحطم المواضع التي تقضي بأن يكون الأتمودج للمعارض أقل شأنًا من الأتمودج المعارض ، وقد هام الشعراء في المشرق والمغرب بشعره فحاكوه ونسجوا على نسقه ، وكان خزنة دار أحد هؤلاء ، وإذا رجعت إلى ديوانه يجزيه ، وقد أتم طبع الجزء الثاني منه سنة ١٩٢٩ ، وجدت أن الشاعر كان كلفا بتقليد شوقي في بنيتة الشعرية ، لذلك أكثر من النظم على الأوزان التي آثرها شوقي على غيرها وهي (الكامل والوافر والخفيف) ، وهو قد خمس قصيدة شوقي التي قالها في الإشادة بالستور الذي منحه السلطان عبد الحميد تركيا وولاياتها الإسلامية سنة ١٩٠٧ .

بشرى البرية قاصبا وداليا حاط الحلالة بالستور حاميا
خمسها بقصيدة مطلعها

**حي الملل وقل للسطرب نسيبا
للمنمذ الترك ولستكند أعاديا
أفهي البشر ينأى في صواصيا
بشرى البرية قاصبا وداليا حاط الحلالة بالستور حاميا^(١٥)**

وشطر وسج قصيدة شوقي :

**عصدهوا بفوقهم حسناء والحوالي يفرهن الفناء^(١٦)
ولشدة تعلقه بشعر شوقي آثر أن يعارضه في قصيدته :**

حنف كنفها الحب ليهي ففصة ذهب

بقصيدة سماها «معارضة شوقي» جاء فيها :
«واحة النهي السطرب هسانها فلا عيب^(١٧)
السندبان مترعة والحمور نضيب

قد كان له قلب كالفضل يد الألام لهذجه
مذ كان له ملك في الكون جميل الظمة بعده...^(١١٠)

ومصطفى خريف بقصيدته «إليل الصب ...» ومنها :

المعهد حلم يجده فالدهر قد انبسطت يده
ودهر فوق النخل بنا ثم كم يشجيك لدهره
والليل هز الحسن وعنى عن الحب يبرده
ينلو ليح صبايته فيرتلله وعزده ..
يلرب زمان بات نلجلك في السرم وأفنده
وسيم الدهر وأزحده وسليك الحسن رصده
ويسان لحد موده (سكران الطرف مروده)^(١١١)

وعارضها على التيفر بقصيدته «في الليل» :

الجن هوالك يهده من بعده أو ينجده
يا بهر دجي في فن لي يبي البراق تآوده^(١١٢)

كما أن عبد الرزاق كركاة عارض سنية شوق بقصيدته «كان زمان»^(١١٣) أما الشيخ الحضر حين فقد حمله إعجابه بمعارضة شوق للسان الدين بن الخطيب التي عنوانها «مصر قرش» :
عبد الرحمن الداخل

من لفسو يستنزي لنا برح الشوق به في العلى

على نظم موشع في نفس الموضوع وعل نفس الوتيرة وانتحل له
النون ذاته «عبد الرحمن الداخل أو مصر قرش» ومطلعه :

عل نفس العز ثمل الثريا لانسبال
لبت الأخطار إلا سببا لفسبال...^(١١٤)

ومن البين أن شعراء المدرسة الرومانسية التونسية كانوا يقدمون حافظا شاعر الشعب على شوق ، ويؤثرون سهولة لفظه ويسر أخيلته وعاطفته الوطنية واحتضانه آمال البؤساء والمسحوقين . وكل ذلك يتنجم مع طبيعة المرحلة التي كان يمر بها النضال الوطني والحركة الأدبية في صراعها المحتدم مع القرينة والغريب ، لكنهم كانوا لا يبدون الإعجاب بشوق . والشاى نفسه ما استطاع أن يتخلص من أسر تأثير شوق ، بالرغم من تعصبه لأبي ماضي^(١١٥) وجبران والمقاد ولقد يده حافظا على شوق ، فإن توب خيال أمير الشعراء وتدفق موسيقاه قد فرضا على الشاى التأسي به في بعض أعماله . ولقد بدا لصلاح فضل في بحثه «ظواهر أسلوبية في شعر شوق»^(١١٦) . إمكان اعتقاد الشاى في واقعته «صلوات في هيكال الحب» على قصيدة شوق «غاب برونيا» التي تفيض بذكريات الشاعر وصبراته في باريس وتتعانق فيها صبح موسيقية وتصويرية اتخاذ يلقى إليها ترويد المضارع والقالية الدالية .

وظاهرة التدوير والنسق التصاعدي للسؤال ، هذه العناصر للتضافة ، هي التي شكلت دون مدافع قصيدة الشاى ، ويتضح

بورقية وعبد الرزاق كركاة . ومحمد سعيد الحلقى ... إقطاب المدرسة الرومانسية في تونس ، ولهذا ما لبثت إماراة خزنة دار أن خفت ذكرها وتقلص ظلها ، تحت وقع هذا التطور الشعرى الذى عرفته البلاد ، وهو تطور حدث بتأثير مدرسة الديوان والعصبة المهاجرة اللتين اشترعتا منها مستحدا في الشعر العرنى وأغنياته بأصول نقدية زكت مسيرة الشعرينى ومعنى ، ولقد أسرف الشاعر الرومانسى محمد سعيد الحلقى في تهجين شعر خزنة دار ، باعتباره شعرا تقليديا لأروق فيه ولا بهاء ، واتكسح لمد الرومانسى إمارته فحولت الأقطار عنه واستولت المرارة على قلبه ، وارند مرة أخرى إلى أشعار شوق وحافظ وأحمد قواد الخطيب ، ينهل منها ويؤكّن بها أشعاره .

ويرغم أن الشاى ونظراءه كانوا ثارين على الشعراء التقليديين لأنهم ما استطاعوا التخلص من تأثير شوق ، ذلك أن أمير الشعراء قد أعاد بمعارضاته للتراث الشعرى الأصل نضارته وعصق تأثيره ، فتخلق الشعراء التقليديون والمجددون منهم على السواء حول معارضاته ، يفتقون على أثرها بدلا من الماذج الأصلية .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن خزنة دار شطر برودة البوصرى يعد أن عارضها شوق وعارض البالية التي نظمها شوق في معارضة أبي نواس ، ولقد عارض مصطفى خريف (ت ١٩٦٧) بالية شوق بقصيدة عنوانها «حامل الهوى ...» ومنها :

حاج شوقه الطيرب وهوى هو السبب
وانبرت بأفلمه خرة الصبا تسب
شئت عواطره لهى فيه تفسطرب
واقعت هواجسها لم تبال من عتبوا
السرى نجنة والطيرف تفسطرب
والدام دالسة (حق كنسها الحب)
والقدرة مائلة تبلى وتغرب
والشعر مسانعة حول موجها سحب
والصبر صاعدة من غارصا المص
والحصر لينة والبراق الكسب
والملائل الفرجت والجلول تسحب
لملوح أنمها والزواج والفسمة
أنشدت ملحنة (حامل الهوى سحب)^(١١٧)

وحين عارض شوق دالية أبي على الحضرى القيروانى :

بالليل الصب متى غده أليام الساعة موعده؟

أمن الشعراء التونسيون في معارضة دالية شوق :

مفناك جفاه مرده ويسكاه ورخم عوده

عارضها الشاى بقصيدته «صفحة من كتاب الموع» :
هشاه الأسر . وأطربه وشجاه اليوم . لا غده؟

مناطق عتايهم وتعلمهم . وفي هذا المقال يتناول اهتمامهم بالخطبة الأدبية في مصر في أفق خصائصها .

وقد ذكّر الأدب بما تأيد به في مصر واحتلّت نفس المعارك الأدبية التي استمت لها الساحة المصرية . من ذلك أن عددا من الأدباء التونسيين في العشرينيات يتزعمهم الأستاذ وإبراهيم قد أسرفوا في الرد على المولى في نقده لديوان شوقي حيث أبان عن تهاوت قول الشاعر :

محمودها بقولهم حسنة والحقول يفرهن الفناء

فاقتضى هذا ردودا من محبّي المولى ، وهم كثير ، وهي ردود نشرت في عدد كبير من الصحف والمجلات التي كانت تصدر آنذاك . كما أن أبأ القاسم الشاوي كان يجمع لمصر وللعقيدة المصرية (التصريح) غير أنه بما كتبه المولى الذي نفي ظهور العقريات في مصر^(١) .

لقد ألحق الأدباء الشبان الذين تعصبوا لمدرسة الديوان في مهاجمة المولى وتجهين الصناعة الفنية للشعر التقليدي^(٢) والانتصار للعقاد وزميليه والإشادة بقرائهم النقدية المستحدثة ، ومن يرجع إلى «رسائل الشاوي» يجد أنه وزميله محمد الحلوي كانا مسرفين في التعصب للعقاد وفي تجهين خصومه . ويرغم انقسام الشعراء التونسيين إثر نشوء مدرسة «الديوان» إلى مجتدين وتقليديين ، وما نشب بينهم من خلاف ، سبّكت الصحافة والمجلات التونسية فإن الذي وسّد بينهم هو الانتصار للحياة الأدبية في مصر في العشرينيات .

ولقد دأب نادى «العلماء الصادقية» و«معهد ابن خلدون» و«نادى الخميس» و«نادى اللام» على عقد ندوات فكرية وأدبية تعنى بكل ما يحدث في مصر ، ولا تعنى إلا لما بالقليل الذي يحدث في غيرها ، ولقد أفاضت الصحافة التونسية في وصف الأمل الطاغى الذي سيطر على مشاعر التونسيين بوفاء المولى سنة ١٩٣٠ ووفاء حافظ وشوقي سنة ١٩٣١ وأوردت المجلات ونشرات «العالم الأدبي» ونشرة «الجمعية الخلدونية» ما جرى في حفلات التأبين التي أقيمت لذكراهم ، وقد أسهم في هذه الحفلات الأدباء التقليديون والمجددون على السواء في حفلة تأبين المولى التي أقيمت بالجمعية الخلدونية في الساعة الخامسة والنصف بعد زوال يوم (١٧ أبريل ١٩٣٠) والتي نشرتها «مجلة العالم الأدبي» ، وألقى عبد الرحمن الكواكبي كلمة أُرّج فيها لتقليدكم ألقى المرحوم شيخنا محمد الفاضل بن عاشور بختا عن «كاتب النهضة المصرية» ، وأسهم شيخ الأدباء محمد العرفي الكبادي (ت ١٩٦١) وأبو الحسن بن شعبان (ت ١٩٦٣) وشاعر الشباب عبد الزقازق كرمًاكة بجريئات ، وقد أنغى شيخ الأدباء محمد العرفي الكبادي باللائحة على شوقي لأنه لم يوث المولى قائلا :

وما بال شوقي وهو شاعر فطره وكاتبه في كل وقت وعاطفه وكف الأمل لم يفسد اليوم فخته فطوره من سحر القرى عجابه

من استقرأنا لأغاني الحياة أن الشاوي اعتمد «هاب بورلونا» أيضا في قصيدته «الجنة الضالعة» تلك التي تناغمت فيها غروب الموسيقى التي تجوز بها قصيدة شوقي ، وفي عدد من المقاطع يبلغ التشابه حدا يصعب معه التفرق بين الثالين ، يقول شوقي ...

كسب يساجد لساوة كم هكذا أبدا محمود؟
هلا ذكرت زمان كنا والسرمان كا نريد .
نطوى إليك دجى السبلال والنجى عنا يلود
لنقول عنك ما لنقول وليس فيه من نجيد
نسرى وفرح لي لسنالك والسرمانك به محمود
نسبت لي الانسار يهبطنا به النجم الوحيد^(٣)

ويقول الشاوي :

كس من عهدو علبه في صفة الرادى الطير
... قصينا رمى الحببة لارقب ولا نلير
إلا السطولة عولنا نلير مع الحب الصبر
... لنى قصينا السراج حلاوة الروى الطير
... نسعد نليرك للسروج وللسنايق والسنير
ولنل نليرك حلف أرباب الفراقى لسنلير^(٤)

إن الانغماس في ذكرى حبيبة لم يكرها الزمن ، واستعاد الفقل لماضى من لادن الشاعرين - إلا في موطن واحد استدرجا به الذكرى (عند شوقي : هلا ذكرت زمان كنا) (عند الشاوي : قصيت ...) - والاكاء بدلا من ذلك على الفقل المضارع الذي يدفع إلى مزيد من التخيل ويعتق «الشهود» حسب مصطلح الصوفى - (عند شوقي : نريد ، نغوى ، يلود ، نلور ، يحد ، نلرى ، نلرح ، نبيت ، يهد) (عند الشاوي : نلرى ، نلهم ، نلرج ، نلور ، نلصحك ، نلظل نلركلى) - ونعاقب الأفعال المضارعة - (عند شوقي : نلرى ونلرح ، نبيت نلظ / ن /) (عند الشاوي : نلرى نلهم / ها / ، نلرد نلصحك - ونلظل نلركلى) - إن كل ذلك يحدد الشبه بين المقطعين ويحلّ تأثير الشاوي بشوقي .

ولقد نقل لنا الأستاذ عبد العزيز الشاوي السيد الأسبق للمحامين بترنس ، وكان زميلا للشاوي ووثيق الصلة به ، أن الشاوي كان شديد الإعجاب بالثرية التي رقى بها شوقي حافظا ، وأنه كان يكثر من إنشادها والإشادة بها ، باعتبارها تمثل قيمة فنية وتاريخية متميزة .

لقد استمر في أذهان التونسيين منذ القدم أن الثقافة العربية الإسلامية في المشرق قد اكتسبت خصائصها في مصر بالدرجة الأولى ، وأن تطورها كان وفقا في الأغلب على النماذج المصرية في مجالات الفكر والفن ، ولئن أسهمت بعض الحواضر الإسلامية هناك خلال فترات تاريخية محددة في البناء الحضارى للإسلام فإن إسهام مصر كان موصولا لم تقلصه الأحداث ، ولا كنهكت من غربة طوارق الأيام ، وكلما جدد جديد في مصر أحرقه التونسيون وعلموه

بحوث في آداب شوق ، وما جاء في مرثية كرباكة :

شوق اصبح هذا ببحك شاعر صرف الشباب خفة الأوزان
آتت أنك في القريض أجل من طر القريض من السعد الغافل

إن الذي أردنا أن نخلص إليه من وراء ذلك هو أن الشعراء التونسيين في الثلث الأول من هذا القرن قد آمنوا في تقليد أمير الشعراء والاعتداء بفنه والتأسي به في معارضاته ، لا فرق بين مجدهم ومقلدهم ، وحرص بعد الشقة بين الشاوي وخزله دار وبين كرباكة والذي غانهم اعتدوا جميعا بفن شوق .

إن هذا الإطار الذي انتبنا إليه يصلح لأن يكون منطلقا لدراسة فنية تتقصى مظاهر تأثير شوق في الشعر التونسي ، وتؤكد بالتالي وحدة الروابط بين تونس ومصر ، ورحم الله شوقيا الغافل :

إنما الشرق سنزل لم يُغزق أصله إن لغزوت أصابعه
وطن واحد على الشمس والقمص حتى ول الصبح والجراح اجتماعه

والحق أن أمير الشعراء وفي المولىحي ، ويدعو أن القصيدة لم تحصل إلى أبدى الأبداء التوسين إلا بعد إقامتهم تلك الحلقة التأيينية^(١٦)

وفي أكتوبر ١٩٣٢ أقامت «الجمعية الخلدونية»^(١٧) حلقة تأييد لحافظ ثم أقامت أخرى يوم ٢٤ نوفمبر ١٩٣٢ لتأييد شوق أي بعد وفاة الشاعر بشهر وعشرة أيام ، وكما قال الشيخ محمد الفاضل بن عاشور فقد «لقى الله أن تكون الفخامة دائما في جانب شوق دون قرينه فجاءت باهرة في مظهرها لرية بما فيها من الخطب والقصائد والدراسات التي نشر أكثرها في نشرة الجمعية الخلدونية لسنة ١٩٣٤»^(١٨) .

وقد أسهم في هذه الحلقة أجد عشر شاعرا من بينهم شيخ الأدباء محمد العربي الكاوي ومحمد المزوق ومصطفى آغا وعمود بورلية وجلال الدين النقاش وعبد الزقاق كرباكة ، كما أسهم أربعة كتاب

هوامش :

- (١) محمد الفاضل بن عاشور : الحركة الأدبية والفكرية في تونس ، القاهرة ١٩٥٥ ، ص : ٧٠ - ٧١ .
- (٢) مجلة الجامعة ، تونس . أوت ١٩٣٧ ، المجلد الأول ، عدد ٢ ص : ١٢
- (٣) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر كثرين العاشرين المتوسى - تونس ١٩٦٦ المجلد الثاني ، ص : ٢٠٧ .
- (٤) رسائل الشاوي ، تونس ، ١٩٦٦ ، ص : ٥٢ ، راجع ، هل كاهية ، رد مغريات مجلة العالم الأول ومطامير في الدين والوطنية ، في مجلة العالم ، تونس ١ نوفمبر ١٩٣١ ص : ١٢ - ١٣
- (٥) نور الدين صمود : في الشعر التونسي - مائيه وحاضره - ضمن مجلة الفكر ، تونس ، أبريل ١٩٦١ ، ص : ١٠
- (٦) ديوان غزوة دار ، تونس ١٩٧٢ ، ج ٢ ، ص : ٧٢ - ٨١
- (٧) ديوان غزوة دار ، ج ٢ ص : ١١٨ - ١٢١
- (٨) المصدر ذاته ، ج ١ ، ص : ٢٠٤ - ٢٠٥
- (٩) ديوان غزوة دار ، ج ١ ، ص : ١٣٢ .
- (١٠) راجع ، أحمد توفيق الملق ، تقويم المصور ، تونس ١٩٧٢ ، ص : ٢٧٤
- (١١) راجع مثلا ، أنور الجندى : أيام في حياة شوق ، في «المجلة» ديسمبر ١٩٦٨ .
- (١٢) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر - تونس ، ١٩٧٢ ، المجلد الأول - ص : ١٥٨

- (١٣) المصدر ذاته ، المجلد الثاني ، ص : ١٧٠ .
- (١٤) مصطفى خريف : شوق ودوق ، تونس ١٩٦٥ ، ص : ١٦٩ - ١٧٢
- (١٥) أبو القاسم الشاوي : أغاني الحياة ، تونس ١٩٨٠ ، ص : ١٥٤ - ١٥٦
- (١٦) شوق ودوق ، ص : ١٩٨ - ٢٠٦
- (١٧) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر المجلد الأول ، ص : ٣٠٧ - ٣٠٨ .
- (١٨) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر ، المجلد الثاني ، ص : ٢٦٥
- (١٩) المصدر ذاته ، المجلد الثاني ، ص : ٢١٠ - ٢٢٢ .
- (٢٠) رسائل الشاوي ، ص : ١١٤ .
- (٢١) انظر ، صمود ، يوليو ١٩٨١ ، عدد ٤ ، ص : ٢١٢
- (٢٢) الشوقيات ، ج ٣ ، ص : ٣٠ - ٣١ .
- (٢٣) أغاني الحياة ، ص : ٢٠٩ وما بعدها
- (٢٤) رسائل الشاوي ، تونس ١٩٦٦ ، ص : ٩٧
- (٢٥) راجع ، مثلا ، أيما التقديم الشاوي : الحياي الشري عند العرب ، تونس ١٩٦٢
- (٢٦) راجع نص القصيدة في الشوقيات ج ٣ ص : ١١٠ .
- (٢٧) محمد الفاضل بن عاشور : الحركة الأدبية والفكرية في تونس ، القاهرة ١٩٥٥ ، ص : ١٥٧
- (٢٨) المصدر والصحة ذاتها

بسم الله الرحمن الرحيم

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

دار المريخ للنشر بالسراي

تقدم لقراءها مجموعة مختارة من أحدث إصداراتها

- الفاصلة القرآنية
- الدكتور عبد الفتاح لاشين
- جغرافية المملكة العربية السعودية
- الدكتور عبد الرحمن صادق الشريف
- طبعة جديدة منقحة ١٩٨٣
- العرب وفلسطين
- بحث حول فلسطين كما يمكنه أدب الرسائل الجامعية العربية
- إعداد : أحمد فرسوي
- تاريخ العالم الإسلامي الحديث
- الدكتور إسماعيل باغي
- الدكتور محمود محمد
- حرب الفضاء
- اللواء خضر الدهراوى
- التعاون العسكري العربى
- اللواء حسن البدرى
- الوجيز في جغرافية افريقيا
- الأستاذ أنور العقاد
- المدخل إلى علم الجغرافيا
- الدكتور طه الفرا
- الدكتور محمود محمد محمد
- جغرافية أوروبا
- الدكتور عبد العزيز صالح

- السلسلة العلمية المبسطة للأطفال
- صدر منها ثمانية كتب ملونة طباعة فاخرة
- فارس خليل
- سلسلة «أعرف بلادك»
- صدر منها ستة كتب عن بعض المدن السعودية طباعة ملونة ومجلده
- ميد إبراهيم
- سلسلة «عابرة العرب»
- صدر منها : - الحليل بن احمد - الجاحظ
- سليمان ليافس

كما تقدم المجلة العربية الوحيدة المتخصصة في علوم المكتبات والمعلومات

مجلة المكتبات والمعلومات العربية
تصدر كل ثلاثة شهور باللغة العربية والإنجليزية



السراي - ص.ب. ١٠٧٢٠
مكتبة المريخ - العليا الرياض ت ٤٦٥٧٩٣٩
تطلب مطبوعات دار المريخ في مصر من:
المكتبة الأكاديمية، ١٩١ شارع النهر - الدقي ت ٨٤٣٥٦١١

دار المريخ

تَسْوِيفٌ وَأَشَارَةٌ

ف مَراجِع غَربية مختارة

صالح جواد الطعنة

إن الهدف الرئيسى لهذا البحث تحديد ما حققه «شوق» من مكانة عالمية . وذلك يتبع ما تلقىه من اهتمام في الغرب ، وما ترجم له من أعمال إلى اللغات الغربية منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا . وقد خلصت نتائج هذا تتبع في البليوجرافيا التي تحتوي على أكثر من مائة وثلاثين مصدراً في اللغات الغربية ، والملحق الذي يدرج ثمانين قصيدة أو قطعة مترجمة سواء كانت الترجمة كاملة أو جزئية (أربعة أبيات أو أكثر) . وقبل أن أبدأ ملاحظاتي حول مكانة «شوق» في الغرب ، أرى أولاً على الاستشهاد بأراء ثلاثة من أدباء عصر تناولوا من قبل ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة . ما يتصل بعالمية شوق وضرورة ترجمة محتاربات من أعماله . والعوامل التي حالت دون اهتمام الغرب به أو بالأدب العربى الحديث عامة ، وهم أحمد رامى وطه حسين وعلمد صبرى .

على حيوية الأدب الحديث في مصر فقام بمحاولة لترجمة نماذج من أعمال شوق وغيره من أدباء مصر في تلك المرحلة : حافظ إبراهيم والمقاد والمقلوطى ومحمد تيمور بالإصافة إلى عدد من قصائده . ومن الجدير بالذكر قوله عن شوق « إنه أعظم شاعر أنتجته مصر » وإنه من الممكن أن يدعى طاعور مصر . إن لم يكن طاعور في وطنه يدعى شوق الهند ، ولعله أراد بذلك تأكيد مترلة شوق الأدبية بالمقارنة مع شاعر عالمى المكانة كان قد حاز على جائزة نوبل من قبل .

لما الفكر طه حسين فقد عقد مقارنة سريعة بين شعر طاعور الإنسانى التزعة ، وشعر شوق وحافظ الذى وسمه بأنه « شعر أشخاص وظروف » (حافظ وشوق : ١٥٠ - ١٥٩) (١) : ٣٣٤ : وهاجر

لقد كان أحمد رامى من أوائل الأدباء العرب الذين حاولوا تصحيح الصورة المشوهة التي يرميها أو يشيها بعض الكتاب الغربيين عن الأدب العربى الحديث ، إن صح ما نسب إليه في كتاب «ترويردج هول» إذ إننا نقرأ في الفصل الأخير من الكتاب المذكور - وكان قد صدر عام ١٩٢٨ (أى بعد تكريم شوق أميراً للشعراء على الصعيد العربى بعام) - أن أحمد رامى تصدى لما ورد فيه من حكم بنى أن يكون لمصر أدب محاولاً دحضه . كما يروى لنا المؤلف ، يذكر بعض أسبابه كجهل الإنجليز باللغة العربية . وعدم قدرتهم على قراءة ما ينشر من تاج أدبى في مصر ، وإهمال الأدب الحديث في مناهج الدراسات الشرقية ، وعدم الاهتمام بترجمته إلى اللغات الغربية (٤٨ : ٢٠٨ - ٢١٠) . (٢) ويبدو أنه أراد التلليل

في الأدب العربي الحديث من غير أن يدعم رأيه بأدلة أو أمثلة (١٩٧: ٤٣).

ومن المؤسف أن هذا اللون من التقوم يزداد أحياناً في كتابات بعض المؤلفين العرب الذين أتاحت لهم الظروف كتابة بعض المداخل الموسوعية أو إعداد دراسات في اللغات الغربية.

٢

وإذا انتقلنا إلى شوق وآثاره في المراجع الغربية فإننا نلاحظ أن نصيبه من الترجمة والدراسة لا يزال محدوداً، بالرغم من الزيادة الملحوظة في الاهتمام به بعد الحرب العالمية الثانية، كما تدل على ذلك البليوجرافيا في نهاية هذا البحث. ولا بد لي من الاعتراف بأن البليوجرافيا ذاتها ليست كاملة، ولا تدعي الإلمام بكل ما نشر عن شوق في اللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية والأسبانية والإيطالية، لأسباب واضحة، أهمها افتقارنا إلى أدوات مرجعية تحصر ما تم نشره عن الأدب العربي الحديث في اللغات المذكورة^(١) باستثناء الإنجليزية، غير أنها تعطينا صورة تقريبية أو ترسم خطوطاً عامة لما لقيه شوق من اهتمام في الغرب منذ العشرينيات حتى يومنا هذا.

إن أول ما نلاحظه عند استعراضنا لمداخل البليوجرافيا أن الجزء الأكبر منها ظهر بعد عام ١٩٥٠ لسببين أساسيين، أولهما التحول الذي شهدته الدراسات العربية في الغرب نحو الاهتمام بالأدب العربي الحديث. والآخر ازدياد الإسهام العربي المباشر في التعريف بالأدب الحديث، سواء حدث ذلك بفضل خريجي معاهد الغرب، أو نتيجة للحماس الذي في عدد من الجامعات الغربية، أو بفضل ما ينشر في العالم العربي من مطبوعات في بعض اللغات الغربية.

وسأقتصر في ملاحظاتي على المرحلة التي امتدت بين تاريخ مشاركة شوق في مؤتمر المستشرقين (١٨٩٤) في جنيف كشاعر وعام ١٩٥٠ عندما ظهرت مجموعة آروبي: الشعر العربي الحديث. وذلك لأن المقام لا يسمح لي بتناول جوانب أخرى من رحلة شوق في الغرب. خاصة ما يتصل منها بإسهام المؤلفين العرب في دراساتهم الغربية.

٣

لعلنا لا نبالغ أو نتجاوز الصواب إذا قلنا بأن شوق كان أول ساع إلى التعريف بشعره في الغرب بسبب تقديمه أو إلقائه قصيدة في مؤتمر علمي غربي لا يتوقع فيه إلقاء القصائد على الطريقة المألوفة في العالم العربي. غير أنه يصعب علينا أن نبت في رد الفعل لدى مستمعيه من المستشرقين أو وقع مطولته في نفوسهم. إذ إننا لا نجد بين أعمال المؤثر المذكور سوى إشارة طريفة إلى أن شوق «قرأ عملاً حول مسألة (تواجيداً) عربية ألفتها حديثاً سيده مسلمة» (١٩٧: ١٧٢).

ولم يمض وقت طويل على إلقائها حتى ظهرت لها ترجمة فرنسية

ترجم شعره إلى اللغات الأوروبية فأصبح شاعراً عالمياً يكره العرب الحديث يكره الشرق القديم، فهل لو ترجم شعر شوق أو حافظ إلى الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية يقرأ ويحب ويغلب العقول ويضمن لأصحابه جائزة نوبل كما ضمنها فتاح؟ كلا! وليس مصدر ذلك إلا أن تاجور لا يزدري الطفل ولا يسلم نفسه للخيال وحده وأن أصحابنا لا يلتصقون بشعرهم في العالم الخفي للعقول... (ص: ١٥٩).

ثم يأتي الدكتور محمد صبري بعد سنوات من قيامه بإعداد عمله الجليل «الشوقيات المجهولة» وبعد مرور مائة عام على ولادة شوق، ليبرع عن أمه في أن ترجم عتاترات من شعر شوق إلى الإنجليزية أو الفرنسية ملأه من مكانة عالية «وذلك بتقريبه إلى أذهان أبناء الغرب ولعلمهم^(٢) مشيراً إلى أن في الترجمة كالشعر صعب وطويل سلمه» ولأخذ في الوقت نفسه على ترجمة الأستاذ حبيب خزالة لقصيدة شوق «أيا النيل» بأنها «ترجمة غير دقيقة ولا تبين عن روعة الشعر المترجم» ويخلص، بعد ذلك إلى التحذير من جنابة الترجمين على شعر شوق بترجمتهم السيئة.

إن هذه الملاحظات التي أبدعها أحمد رامي وطه حسين ومحمد صبري تعكس - بصورة عامة - الظروف أو الأسباب التي حالت دون بلوغ شوق أو الأدب العربي الحديث ما يستحق من مكانة عالية، ولق مقدمتها العامل اللغوي، وأخيراً الصعوبة التي يلاقها غير العربي في قراءة الأعمال الأدبية وتلويحها في نصها الأصل، حتى بعد دراسة العربية بضع سنوات. وتأخر الغربيين في الاهتمام بدراسة الأدب الحديث، والنسبة الضئيلة من الأعمال الحديثة المترجمة، ومتطلبات الترجمة الأدبية أو الشعرية ذاتها. وطبيعة الشعر العربي الكلاسيكي، وهي عوامل لا تزال تقوم بدورها المعرقلة بالرغم مما حققه شوق أو الأدب العربي الحديث من ذيع نسبي في النصف الثاني من هذا القرن.^(٣) غير أن هناك عوامل أخرى لا مجال للخوض فيها، كالتمسك الذي ورثه الغرب تجاه كل ما هو عربي أو مسلم، والعامل التجاري الذي لا يفرى دور النشر بالهزقة في نشر أعمال مترجمة يشك في رواجها، والاعتال الأدبي الذي عانى منه العرب قديماً ويعاني منه الغرب في تفاعله مع الأدب غير الغربية بسبب إضطباع التقوم الأدبي لمعايير خارجية. ولا أريد الانتهاء من هذه المقدمة دون الاستشهاد بنموذج من هذا التقوم لأدبنا الحديث ورد في دراسة للأستاذ «ويكتز» عن الأدب العربي نشرت في أوائل الخمسينيات حيث جاء قوله عن الأدب العربي الحديث: «لأن ألقط طويلاً عنده لأني - بصراحة - أشك في أن يكون هناك الكثير مما يستحق الذكر عنه. إن منظمه - وإن لم يكن كله - يبدو لي تقليدياً عاصماً لأسوأ ملامح أدبنا الحديث» ولم يشأ أن يجعل حكمه مطلقاً فاستثنى أدباء المهجر قائلاً عنهم بأنهم يمثلون المصدر الوحيد للحياة

شوق في الغرب . وذلك عام ١٩٢٦ (٥٧ : ١٩٨ - ٢٠٦) متصدا فيه على دراسة للأستاذ حسن محمود حول مسرحية علي بك الكبير (١٨٩٣) .^(١١١) نقلا من آراء والقيس من أقوال في اللغتين العربية والألمانية . وأضاف إليه موجزا لترجمة حياة شوق على أساس ما كتبه الشاعر نفسه في مقدمة الشوقيات . ومن أبرز ما جاء في هذا المقال ما نقله عن حسن محمود حول رأيه في منزلة شوق بين التقليد والتجديد ، وهو رأى يأخذ على الشاعر هجبه التقليدي في اختيار الأوزان والقوالب من ناحية . ويدافع عنه من ناحية أخرى لما يجد في شعره من تعبير عن مشاعر جديدة وحياة جديدة . وما يجد فيه من صورة دقيقة لروح الشاعر وآرائه في الحياة . ولأنه - أي شوق - يعتبر مجددا بفضل شعره المسرحي الذي تجل في « علي بك » . ولكنه عدل - كما بدا للكاتب آنذاك - عن « هذه السبيل إلى أسهل منها » ففضل أن يقرض الوصف والغزل والمديح « على حد نميره

وتتيح كذلك لشوق أن يظهر على صفحات المجلة المذكورة . بفضل جهود المستشرق كميلهاير . في مناسبات أخرى ، وإعادة نشر قصيدته في مؤثر الأحزاب المصرية عام ١٩٢٦ (١٢٩ : ١١٥ - ١١٨) أو قصيدته في رثاء ثروت (١٣٠ : ١٣٧ - ١٤١) أو قصيدة الأمير شكيب أرسلان المخصصة بتكريم شوق (١١٦ : ١٥٢ - ١٥٤) . أما الدراسة التي أعدها المستشرق المذكور بالمشاركة مع طاهر المحمدي عن أعلام الأدب العربي المعاصر (أو كما سماه في مقدمته بزعماء البلاغة العربية الحديثة) فلم يكن لشوق نصيب فيها سوى الإشارة إليه في معرض حملات العقاد والمازني النقدية عليه . ولعل السبب في ذلك أن المحمدي كان يأمل إصدار أجزاء أخرى تتناول بقية أعلام الأدب الحديث . كما يفهم من المقدمة (٥٩ : ٥ - ٦) أو من قول المستشرق نفسه في كلمته العربية : « وحيث إنني منذ زمن أشكو جهل الغرب لأفكار الشرق وبهتته المازكة لذا لبيت طلبه (أي طلب الاشتراك مع المحمدي) مع العلم أن ما قلناه به الآن ليس بالأجزاء لا بد له من تكملة تتناول بقية زعماء الأدب العربي المعاصر . ليطلع القارئ على مختلف النزعات الرافقة والقوى السامية التي أتم بها الله على الأمة العربية في حق الأقاليم . خصوصا الأمة المصرية التي جمعت بين ثروات الفراعنة وتراث العرب ... » (٥٩ : ٤) . إن في هذه الكلمات وسواها من الملاحظات الواردة في مقدمتي المؤرخ دلالة واضحة على ضالة ما كان يعرفه العرب - حتى مطلع الثلاثينيات - عن الأدب العربي الحديث وبذاته غاء الإحساس لدى بعض المستشرقين بضرورة تبسيط معلومات أولية عنه . وترجمة نتائج من نتائج أعلامه . مما دفع المؤرخين إلى إعداد هذه الدراسة واختيار الإنجليزية - وهي أكثر اللغات الغربية شيوعا - لغة لها . وقد تناولت بإيجاز ثلاثة عشر من رجال الفكر والأدب في مصر والمهجر . على عبد الرزاق . ومصطفى عبد الرزاق . وعباس محمود العقاد . وإبراهيم عبد القادر المازني . ومنصور فهمي . وعبد حسين هيكل . وعبد الله عبد عنان . وسلامة موسى . وطه حسين . ومي زيادة (من مصر) وإيليا أبو ماضي . وجبران خليل جبران . وميخائيل نعيمة (من المهجر)

في منتصف عام ١٨٩٥ بقلم فيليب بقتلي Bocti (٩١ : ٤٧١ - ٤٨٨) وبصياغة أقرب إلى النثر والرواية التاريخية مما إلى الشعر . وقد خلعت من بضعة أبيات هاجم شوق فيها بابليون وحملته على مصر وهي :^(١١٢)

فهاضر للعصر والمالك نابليون ولت فواده الكبراء
جاء طيفا وراح طيفا ومن قسدت أطاحت أناسها الصلبة
سكنت عنه يوم غيظها الأهرام . لكن سكوتها سميرة
فهي نوحى إليه أن تلك (واثر لو) طين الجيوش ؟ أين اللوات

ثم تبع ذلك محاولات متفرقة أخرى لترجمة بعض قصائد شوق إلى الفرنسية تستهدف تعريف أدياء الغرب به ، كما يفهم من مقال نشر عام ١٩٢٦ بعنوان « شعر شوق وجائزته نوبل »^(١١٣) ، بالإضافة إلى مبادرات شوق الشعرية وغير الشعرية لتوطيد صلتها ببعض أدياء الغرب وعلمائها وفنانيه . كقيامه بتكريم الروائي الإنجليزي « كين » في أكثر من قصيدة ك « معشر » (١٩٠٨) و « الربيع وروادي النيل » (١٩٠٩) .^(١١٤) وإهدائه قصيدته « أيتها النيل » إلى المستشرق مارجيلوت (١٩١٥) مشيدا في مقدمتها بفضلها على لغة العرب وما أنفق من شبابه وكهولته في إحياء علومها ونشر أدياء .^(١١٥) غير أن هذه المحاولات - كما يبدو - لم تسهم إسهاما ملحوظا في التعريف بشوق كشاعر أو أديب في المراجع الأدبية باستثناء ترجمات محدودة كتقطعت الزلزلة « خدعوها » (٧٠ : ٣٥٩ - ٣٦٠) وأبيات من قصيدة « وصفان وفي » نشرها الدكتور عثمان غالب في جريدة الطان^(١١٦) le Temps (٣٠ : ٤٠٣) مما يدل على بطء نقل الشعر أو الأدب العربي الحديث إلى الغرب . علما بأن الترجمات الأولى تمت بمشاركة بعض الكتاب العرب كمحمد الحافظ ثروت وعثمان غالب وغيرها .^(١١٧)

٤

الدراسات الغربية

وإذا جاز لنا أن نحصر - لذكر أوائل المستشرقين الذين « سهموا » في التجهيز لنشر الأدب العربي - « غديت في أوروبا » لا بد أن يبدأ بالمستشرق الروسي « كراتشكوفسكي » الذي نشر عددا من الدراسات المهمة عن الموضوع في الروسية والألمانية والإنجليزية يرجع أقدمها إلى عام ١٩٠٩ كما يفهم من تعليق المستشرق « كميلهاير » (٥٩ : ٨) ومنها للدكتور الخاص بالأدب الحديث وقد نشر في ملحق الموسوعة الإسلامية (١٩٣٨) . بعد ظهور الموسوعة في طبعها الأولى حلوا من مدخل الأدب الحديث (٦٢ : ٢٦ - ٣٣) . ونجد في هذا المدخل تنويرا سريعا بإمكانه شوق . وإشارة إلى بعض مصادره الغربية^(١١٨) أما في غربي أوروبا فقد كان للمستشرق الألماني « كميلهاير » دور فعال في التعريف بشوق وغيره من أدياء العربية في هذا العصر منذ أن بدأ عام ١٩٢٤ بنشر رسائله الأدبية عن مصر وغيرها من الأقطار العربية .^(١١٩) وأغلب الظن أنه كان أول من نشر مقالا مستقلا عن

وإما اكتسبوا شخصيتهم من القديم ، واستعاروا عنهم الفن من القدماء ، فليس لهم إلا فضل واحد هو فضل الإحياء ، وما زال يقصهم فضل آخر وهو فضل الإنشاء والابتكار . (١٣ - ٤١) غير أن ذلك لم يجل دون قيام الأستاذ أدرى بتحليل بعض أعمال شوق الشعرية والمسرحية ، وذكر نماذج مترجمة من شعره ومن مسرحية جنون ليل - مثبثا إلى دور شوق في التجديد - كملجته إلى « الملحة » أو الطابع الملحي في أريجته « دول العرب وعظماء الإسلام » . وإن لم يحالفه التوفيق في ذلك - وتطوره المسرح الغنائي معلنا أن مسرحياته تنبئ إسهاما ذا قيمة فريدة وبخالد (١٣) : (٥٤) « ولكن هذا الإهمام النسبي بشوق لم يضمن له مكانا في محاولة أخرى لأدرى مهمة تاريخيا ، وذلك عندما أصدر مجموعته « الشعر العربي الحديث » عام ١٩٥٠ ، على أساس أن شوق - كمعاصره حافظ - ينسب إلى مرحلة سابقة ، وأنها (أى شوق وحافظ) اكتسبا شهرة واسعة في الخارج (١١٥) : المقدمة) .

وعندما تنتقل إلى دراسة « بروكلان » عن شوق - المنشورة عام ١٩٤٢ ، نلاحظ أنها أغزماذة وأمثل في معالجتها لأعماله من أية دراسة غربية أخرى ظهرت قبل الخمسينيات - بفضل ما عرف عن بروكلان من منبج بيليجروني موسوعي في دراسة الأدب العربي . فهي تحفل بتعليقات مركزة معيدة على مختلف أعمال شوق من شعر وقصة ومسرحية ، ويأراه عدد من النقاد العرب الذين تناولوه كالنقاد وطه حسين وعبد لطف جمنة وإدوارد حنين ، وبإشاراتها المتعددة إلى المصادر العربية وغير العربية المتصلة بشوق . وإذا كان بروكلان قد ذكر ما قاله بعض النقاد العرب كآثار شوق الحدود بالأدب الفرنسي أو الأدب الأوروبية عامة ، وميله إلى تقليد أعلام الشعر العربي القديم ، وطموحه إلى أن يكون شاعر الحديث والحليقة البهائي وشاعر الشعب والإسلام والشرق . فإنه قد أسهم في بيان مدى اعتنا شوق على رواية « الأميرة المصرية » ، لعالم الآثار الألماني « جورج إهرس » (١٨٣٧ - ١٨٩٨) عند كتابة « دل وتبان » (٣١ - ٢٥)

٥

إن التعريف بشوق - كالتعريف بالأدب العربي الحديث جملة - ظل محصورا في الغرب في مراعي المتخصصين من دوريات وكتب وموسوعات حتى نهاية الحرب العالمية الثانية باستثناء بعض الكتابات التي ظهرت - كما يبدو - في النصف الفرنسي كقائلة إدجار جلاز في « الأخبار الأدبية » الباريسية (٤١ : ٨) . غير أن هذا الإطار الضيق من التعريف يأخذ بالتوسع تدريجيا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية فيجد شوق أو الأدب العربي الحديث علامة طريقه إلى الدوريات والكتب العامة ومجموعة من المعاجم والموسوعات العالمية المخرى كما تشير إلى ذلك البيليجروني . وقد تكون دراسة المغرب العربي إدوارد جروجي المنشورة عام ١٩٤٦ ضمن « موسوعة الأدب » (نيويورك : ١٩٤٦) أولى المحاولات للخروج بالأدب الحديث من دائرة المتخصصين إلى نطاق أوسع من القراء ، وتضم دراسته (٥٦)

وقد شهدت الحقبة المذكورة محاولات غربية أخرى للتعريف بشوق أو الأدب المعاصر في مصر عامة ، أهمها - حسب تاريخ ظهورها - محاولات جويدي ، وجب - وهري يريس - وأوبري - وبروكلان . أما محاولة المستشرق الإيطالي « جويدي » المنشورة عام ١٩٢٧ فهي أقرب إلى الرسالة الأدبية منها إلى التحليل والدراسة - إذ كان هدفها إعطاء صورة من المهرجان الذي أقيم في القاهرة لتكريم شوق أميراً للشعراء - واستعراض ما ألقى فيه من المقاصد والكلمات - وبيان منزلة شوق في مختلف الأنظمة العربية - في حين تميزت دراسات المستشرق الإنجليزي « جب » عن الأدب العربي المعاصر ، وقد نشرت بين ١٩٢٨ و ١٩٣٣ (انظر ٤٤ - ٢٤٥ - ٣١٩) ، بتزارة مادتها العلمية وعمق تحليلها لأهم التطورات والانجازات الأدبية التي شهدتها النثر العربي الحديث - منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى أوائل الثلاثينيات من هذا القرن . وقد كاله للفضل في التصدي لسوء الفهم الشائع لدى الغربيين - وموقفهم السلبي تجاه الأدب العربي الحديث - مستغنيا - بوجه خاص - وروده في كتاب عن مصر - كان قد صدر عام ١٩٢٧ للسريجورج بانج . حيث جاء قوله « ليس لمصر الحديثة لغة أو أدب أو أساطير خاصة بها » (١٠٩) : المقدمة ص : ١٠) « كما كان له الفضل في إبراز معالم النهضة الأدبية في مصر خاصة - غير أنه - بتعمد الهدف الذي رسمه لنفسه - اقتصر على فنون المقالة والرواية والتقدم - ولم ينص الشعر إلا لملاحظات عابرة ، وهذا السبب لا نجد في دراسته ما يستحق الذكر عن شوق - سوى التلميح إلى مكانته الشعرية - وتعليق موجز على محاولته القصصية « علواء الهند » وأشار فيه إلى غرابته أسدانيا واعتمادها القوى الحارقة (الفوقطعية) ، وإطارها التاريخي الذي يعبر عن روح الاعتزاز بمجد مصر القديمة وبراغتها الفنية . وبما جاء فيه قوله « إن الملحم الذي يعطي هذه الرواية أهميتها الأدبية الخاصة أنها كتبت بما كسب لشوق مكانته البارزة في الشعر العربي الحديث من تفعل في اللغة وتفنن لفظي - مثبثا إلى أسلوب السجع المنفرد - وما تنائر في الرواية من مقطوعاته الشعرية . (٤٤ - ٢٨٨ - ٢٨٩) .

ويعتبر المستشرق الإنجليزي « أوبري » أول من ترجم لشوق - إحدى مسرحياته كما سري بعد قليل ، كما تعتبر دراسته عن شوق - وحافظ إبراهيم (١٣ : ٤١ - ٥٨) - وقد نشرت عام ١٩٣٧ - أولى المحاولات الإنجليزية للتعريف بشوق شاعرا . إن أول ما يلاحظه القارئ في هذه الدراسة اعتراف المؤلف بأن الغرب لا يولي الشعر العربي الحديث أى اهتمام ، وقوله بأن هناك نوعا من التباطؤ في اكتشاف الجوانب المتميزة في الأدب العربي عامة . غير أن « أوبري » لم يشأ أن يلقى العلوم على الأجانب (أو الغربيين) وحدهم في موقفهم السلبي - بل وجد له بعض التبرير في موقف النقاد المصريين أنفسهم من شعره الحديث - مشبهذا ببعض آراء الدكتور عبد حسين في كتابه حافظ وشوق كتوله : (١١٦) « ... عندما كتب مجدود وعندما كتب أميوا النثر القديم . وللكاتب فضائل - فضل هذا التجديد الذي لم يكن - وفضل هذا الإحياء لما كان قد عبث به الزمان . وعندما شعراء ولكنهم لم يجدوا شيئا ولم يتحركوا ولم يستحدثوا -

الشوقيات المجهولة (١: ٩ - ١٦) بما لا مجال للشك فيه من الوثائق أن دراسة شوق امتدت بين أوائل ١٨٩١ ونهاية ١٨٩٣ ، وجاء بعده الباحث التونسي **الشملي** ، ليخرج بنتائج مماثلة ، حين حدد مرحلة دراسة شوق بين نهاية ١٨٩٠ وأواخر ١٨٩٣ مستعينا ببعض الوثائق التي ذكرها الدكتور محمد صبري ، وإن لم يرد في بحثه ما يوحى بأنه اطلع على كتاب **الشوقيات المجهولة** ، وإذا كان ما توصل إليه الدكتور صبري قد أزال الاضطراب في الروايات حول مدة الدراسة ، فإننا ما زلنا نفتقر إلى دراسة موثقة تربل الغموض حول تجربة شوق في فرنسا أكاديميا وثقافيا ومدى تأثره بالأدب الفرنسي ، وبالرغم من تردد الأراء العامة التي يبديها دارسو ، وهم بين مؤيد لمسة استيعابه للتراث الفرنسي وقائل بمصالته علمه له أو تأثره به ، كما أشار إلى ذلك طه حسين في كتابه **حافظ وشوق (٢٠٠ - ٢٠٣)** ، أو محمد صبري في شوقياته **المجهولة (١: ٩٧ - ٣٠)** .

(ب) ترجمة **بجنون ليل** : لقد ظهرت هذه الترجمة التي أعدها المستشرق الأيربي عام ١٩٣٣ ، وبفضلها تيسر للقراء في الغرب الوقوف على النص الكامل لإحدى مسرحيات شوق ، وإن أخذ ، أو يؤخذ عليها أنها جاءت خطأ ما يعين القارئ غير المتخصص على تدقيق المسرحية وتفهمها من مقدمة تعرف بالملف أو خلفية تاريخية تلي الضوء على قصة بجنون ليل ذاتها ، بالإضافة إلى ما ورد فيها من هفوات في الترجمة كما ذكر المستشرق جب (٤٥: ٤٣٣) .

وبالرغم من مرور خمسين عاما تقريبا على ظهورها نظل - أي مسرحية بجنون ليل - العمل المسرحي الوحيد المترجم إلى لغة غربية وقعا للمصادر المتيرة لدى ، وقد ظهرت لها ترجمة إيطالية في الخمسينيات (٨٥: ٩ - ٩٦) . وهناك إشارة إلى محاولة قامت بها السيدة **واسكين** لترجمة مسرحية **صهرع كليبواترا** إلى الإنجليزية كما جاء في كتاب **لانديو** عن المسرح والسيتا عند العرب (٩٣: ٢٥٣) .

غير أن ما يجب ذكره أن هذه الترجمة لم تلق اهتماما ملموسا ولم يعلق عليها إلا عدد قليل من العنيتين كالمستشرق جب (٤٥: ٤٣٣ - ٤٣٤) وأحد كتاب مجلة **العالم الإسلامي** في الولايات المتحدة (٦٧: ٢٠٩) . أما الكاتب الإنجليزي **بيورر** ، فلم يذكر في دراسته عن المسرح العربي في مصر (٢٢: ١٠٠٩ - ١٠٠٩) سوى قيام الأستاذ **آريزي** بترجمة بجنون ليل ونشرها في مصر . علا بأنه خصص بضع صفحات للمسرحية واستشهد ببعض مقاطعها في نصها العربي .

وقد قام آخرون بترجمة مقتطفات من المسرحية ذاتها بأسلوب أقل تكلفا من أسلوب **آريزي** كما فعل صاحبها **صور** من **العالم العربي (٩٦: ٩٧ - ٩٩)** ، ويجب الله (١٠٥: ١٩٩ - ٢٠٣) ، مما يدل على أن ترجمة **آريزي** - على ما لها من قيمة تاريخية - لم يكتب لها الشيع بين قراء الغرب من المتخصصين أو غير المتخصصين .

٤٠ - ٤٤) آراء معروفة عن شوق وأعماله ، كالقول بأن مسرحياته تمثل نقطة التحول الحقيقي في تاريخ المسرحية العربية ، وأن براعته الأدبية رمز أو مظهر للتعبير الذي شهده الأدب العربي ككل ، وأن مسرحه كان ملتزما بالدفاع عن تراثه القومي وتأكيد مزاي الثقافة العربية ، وغير ذلك من الأحكام التي يراى بها يان ما يتميز به شوق من دور ومكانة ، غير أن الدراسة لم تسلم من الجيوب في ذكر الحقائق ، كالقول عن الشوقيات بأنها مقالات تمل الروح التقليدية القديمة (٥٩: ٤٤) .

٦

ما ترجم من أعمال شوق :

إن ما ترجم لشوق حتى الآن يشتمل على المقدمة التي كتبها الشاعر للجزء الأول من شوقياته ، ومسرحية **بجنون ليل** ، ومختارات من شعره ، ومقتطفات قصيرة من بعض مسرحياته الأخرى .

(١) أما المقدمة فتمتد وثيقة أدبية مهمة تاريخيا ، لا لأنها تكشف عن نشأة شوق وشخصيته ومفهومه للشعر فحسب ، بل لأنها تمثل كذلك إسهاما ، وإن كان محدودا ، في نشوء الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، وقد اتسمت بعض من الصراحة لم تألفها قبل شوق عند الحليين عن أمور عائلية أو شخصية تتصل بالشاعر . وليس من الغريب أن يعتبرها المستشرق الفرنسي **هنتري بيرس** ، وثيقة ذات قيمة نادرة عن الشاعر في النصف الأول من حياته . وأن يقوم بترجمتها إلى الفرنسية معلقا عليها أو محققا بعض ما ورد فيها من إشارات تاريخية وأدبية (٧٩: ٣١٣ - ٣٤٠) . ويبدو أن المستشرق حاول إثبات ما درسه شوق في موبيليه معتمدا على الرواية الشائعة عن تاريخ دراسته هناك (١٨٨٧ - ١٨٨٩) . ولكنه لم يعثر على أثر له . فعمل ذلك بالنقص الحاصل في وثائق الكلية ومحفوظاتها ، كما حاول تصحيح بعض التواريخ التي ذكرها شوق عن رحلته إلى الجزائر ، ومشاركته في مؤتمر المستشرقين ، ولم يكن التوفيق حليفه دائما . كما بين الباحث التونسي المنجي الشملي في مقاله : **مراجعات في ترجمة أحمد شوق (١٨٨)** .

ويجدر بنا أن نقف قليلا عند موضوع دراسة شوق في فرنسا مستلئين عما استطاع الباحثون أن يكشفوه عن الغموض والاضطراب اللذين يحيطان به .

فالشائع لدى الباحثين - كما نعلم - أن مرحلة إقامة شوق في فرنسا امتدت من ١٨٨٧ إلى ١٨٩٠ . ولم يشذ عن ذلك الباحثون من الغربيين كهنري بيرس في الثلاثينيات و**ويودو** - **لاموت** في دراسته الحديثة عن شوق ، وقد ظهرت عام ١٩٧٧ (٣٠: ١ - ٢ - ٣٤ - ٣٥) . ولكن الدكتور محمد صبري قد دلل في كتابه القيم

(جـ) شعر شوق المترجم :

إنه لمن معاد الكلام أن نردد مقولة الجاحظ الشهيرة «والشعر لا يستطاع أن يترجم» أو ما يديده اليوم المنظرون المعنيون بترجمة الشعر من آراء أكثر تفصيلاً حول الموضوع ، ولكنه من المفيد أن نذكر أنفسنا بذلك عندما نقرأ ملاحظات حول ترجمة شعر شوق ، كذلك التي أوردتها طه حسين أو محمد صبري ، أو حين يعلن الدكتور محمد مصطفى بدوي ، وهو من أهم للمعين بالشعر العربي الحديث في الغرب ، قائلاً : «لغة هم الشعراء اللذين يعدون أصعب من شوقي ، أو في الأقل يلهفون أكثر منه في الترجمة» (٢١ : ٤٩) أو حين نكتشف أن ما ترجم من شعر شوق قليل نسبياً ، إن قورن يفيره من شعراء العرب المعاصرين .

لقد أحصينا ما لا يقل عن ثمانين قصيدة ترجمت ترجمة كاملة أو جزئية ، من غير أن نخلل في هذا الإحصاء قصائد شوق أو مقطوعاته الزجلية التي ترجمها إلى الفرنسية حديثاً بودو - لاموت (٢٩ : ٢٢٥ - ٢٤٥) وأدرجناها في الملحق حسب ورودها في الشوقيات لبيان نوعيتها أو موضوعاتها . وفي ضوء ما جاء في الملحق المذكور من معلومات يتضح لنا أن معظم القصائد أو المقطوعات

ترجم إلى الفرنسية ، وأن عدداً كبيراً منها لم ينشر إلا في وقت قريب في دراسة طبع قبل بضع سنوات (بودو - لاموت : ١٩٧٧) . أما من حيث الموضوعات فيبدو أن القصائد التي تدور حول السياسة والتاريخ والاجتماع لقيت اهتماماً أكبر ، تليها قصائد الوصف والتسبيح ثم المراثي وعدد محدود من قطع حكاياته . ويلاحظ كذلك أنها جميعها - باستثناء بضع حالات - نشرت في بحوث أكاديمية أو مراجع متخصصة ، مما يدل على أن اختيار ما ترجم من القصائد لم يتم بسبب الرغبة في الوصول إلى عامة القراء بل كان لدافع علمي أو أكاديمي . وليس من شك في أن هذا اللون من الترجمة ضروري ، ويؤدي وظيفة مهمة في الدراسات المنهجية ، ومن ثم في العهد لنشر الأدب لترجم على مستوى عالمي ، غير أنه لا بد أن يشغله نوع آخر من الترجمة يستهدف غير ذوى التخصص وهو ما لم يتحقق بعد بالنسبة لأعمال شوق ، أي بمعنى آخر ، نحن مازلنا بحاجة إلى محاولة جادة لاختيار نماذج من شعر شوق ، تتسم بطابعها الإنساني وطاقتها على تجاوز الظروف المحلية أو المناسبات التي اقترنت بها ، والقيام بترجمة هذه المخزونات الشعرية ترجمة فنية تليق بمكانة شوق ، وتتيح لشعره أو نتاجه المخرج من دائرة طلاب الدراسات العربية إلى عالم أوسع من القراء أو الأدباء الذين يتذوقون الآداب العالمية .

الملحق

من شعر شوق المترجم

يضم الملحق ماورد في مصادر هذه الدراسة من قصائد شوق المترجمة سواء كانت الترجمة كاملة أو جزئية . وروعي في اختيار القصائد المترجمة جزئياً ألا يقل عدد ما ترجم منها عن أربعة أبيات .

وقد أدرجت المعلومات التالية عن كل قصيدة :

- (أ) العنوان .
- (ب) موضع ورودها في الشوقيات .
- (جـ) المترجم .
- (د) لغة الترجمة مالم تكن فرنسية ، وفي هذه الحالة لا ينص عليها .
- (هـ) المصدر وقد أعطى رقمه في البليوجرافيا .

تعتبر القصيدة مترجمة ترجمة كاملة مالم ترد إشارة بخلاف ذلك . الأرقام الموضوعة بين قوسين بعد كلمة أبيات تعني عدد الأبيات المترجمة .

• الرموز المستعملة :

- ش م = الشوقيات المجهولة .
- ب ل = بودو - لاموت . انظر البليوجرافيا رقم ٣٠ .
- أ = ترجمة ألمانية .
- إن = ترجمة إنجليزية .
- إيطا = ترجمة إيطالية .

القصة	الشوقيات	المترجم والمفسر
١ - كبار الحوادث في وادي النيل	١٧ : ٣٣	١ - فليب بقطي ١ : ٤٧١ - ٤٨٨
٢ - الحمزية النبوية	١ : ٣٤ - ٤١	٢ - ب ل أبيات (١٥) ٣٠ : ٧٨ - ٧٩
٣ - صدى الحرب	١ : ٤٢ - ٥٨	ب ل أبيات (٢٢) ٣٠ : ٨٦ - ٨٧
٤ - انتصار الأتراك	١ : ٥٩ - ٦٤	ب ل أبيات (٢٢) ١٠٨ - ١٠٩
٥ - بعد المنفى	١ : ٦٤ - ٦٨	ب ل أبيات (١٠) ١٠٥ - ١٠٧
٦ - مشروع ملز	١ : ٧٢ - ٧٦	آريزي (إن) أبيات (٤) ١٣ : ٥١
٧ - أبنا الحال	١ : ٩٠ - ٩٢	ب ل أبيات (٩) ١٨٣ - ١٨٤
٨ - نجاة	١ : ٩٢ - ٩٧	ب ل أبيات (٢٢) ١٤٤ - ١٤٦
٩ - مصر مجد مجدها بنسائها		ب ل أبيات (٤) ١٥٧
المتجددات	١ : ١٠٢ - ١٠٥	خوري (إن) أبيات (٨) ٦٠ - ١٢٧
١٠ - خلافة الإسلام	١ : ١٠٥ - ١٠٩	ب ل (باستثناء ثلاثة أبيات) ١١٠ - ١١٤
١١ - تكريم	١ : ١٠٩ - ١١٢	ب ل أبيات (٨) ١٨٤
١٢ - محمد علي باشا الكبير	١ : ١١٠ (ط) ١	ب ل أبيات (١١) ١٥٢ - ١٥٤
١٣ - الخديوي إسماعيل	١ : ١١٤ (ط) ١	ب ل أبيات (٢٤) ١٥٠ - ١٥٢
١٤ - الانقلاب الصائفي	١ : ١١٩ - ١٢٤	١ - خوري (إن) أبيات (٥) ٦٠ - ١٠٩
وسقوط السلطان عبد الحميد	١ : ١٢٩ - ١٣٢	٢ - ب ل أبيات (٢٦) ١٠٠ - ١٠٢
١٥ - عبث المشيب	١ : ١٢٩ - ١٣٢	ب ل أبيات (١٠) ١٤٤
١٦ - أبو الغول	١ : ١٣٢ - ١٤٤	١ - رامي (إن) أبيات ٤٨ : ٢٥٦ - ٢٥٧
١٧ - اليوم نسود	١ : ١٤٥	٢ - ب ل ٣٤٦ - ٣٤٨
١٨ - تكليل أنقرة	١ : ١٦٣ - ١٦٨	ب ل ٣٤٨
١٩ - وداع اللورد كرومر	١ : ١٧٣ - ١٧٦	١ - غبريلي (إيطا) أبيات (٧٠) ٤٠ : ٤٩٢
٢٠ - العلم والتعليم	١ : ١٨٠ - ١٨٤	٢ - ب ل أبيات (١٨) ١١٥ - ١١٧
٢١ - ياشاياب العيار	١ : ١٨٨ - ١٩٠	١ - غبريلي (إيطا) أبيات (١٠) ٤٠ : ٨٨ - ٨٩
		٢ - خوري (إن) أبيات (٣٥) ٦٠ : ٦٦ - ٧٣
		٣ - ب ل أبيات (٤٢) ١٢٩ - ١٣٤
		١ - هيرود (إن) أبيات (٢١) ٥٠ : ٨٩ - ٩٠
		٢ - ب ل أبيات (١٥) ١٤٠ - ١٤١
		ب ل أبيات (٧) ١٧٤ - ١٧٥

القصيد	الشوقيات	المترجم والمصدر
٢٢ - نبح الورد	١ : ١٩٠ - ٢٠٨	ب ل أبيات (٢٨) ٨٨ - ٩١
٢٣ - خاتمة رياض	١ : ٢٠٨ - ٢١١	١ - عوزي (إن) أبيات (٦) ٦٠ : ٦٣
		٢ - ب ل أبيات (٨) ١١٧ - ١١٨
٢٤ - ضجيج الحجاج	١ : ٢١١ - ٢١٤	١ - عوزي (إن) أبيات (٦) ٦٠ : ١٠٦ - ١٠٧
		٢ - ب ل أبيات (٢١) ٩٧ - ٩٩
٢٥ - أأخرون إسماعيل في أبنائه	١ (ط) ١ : ٢١٧	١ - عوزي (إن) أبيات ٦٠ : ٩٧ - ٩٨
		٢ - ب ل أبيات (٥) ١٣٥ - ١٣٦
٢٦ - شهيد الحق	١ : ٢٢١ - ٢٢٤	عوزي (إن) أبيات (٧) ٦٠ : ١٢٥ - ١٢٦
٢٧ - الأسطول المماني	١ : ٢٢٦ - ٢٣٠	ب ل أبيات (٧) ١٠٣
٢٨ - الأندلس الجديدة		١ - بيرس أبيات ٧٨ : ١٠٢ - ١٠٣
		٢ - ب ل أبيات (١٥) ١٠٣ - ١٠٥
٢٩ - غيبف أمير المؤمنين	١ : ٢٣٩ - ٢٤٤	١ - عوزي (إن) أبيات (٦) ٦٠ : ١٠٠
		٢ - ب ل أبيات (١٧) ١٣٦ - ١٣٧
٣٠ - ذكرى دنشواي	١ : ٢٤٤ - ٢٤٥	١ - عوزي (إن) أبيات (٨) ٦٠ : ٨٣ - ٨٤
		٢ - ب ل ١٢٣ - ١٢٤
٣١ - روما	١ : ٢٥١ - ٢٥٣	١ - غريبي (إيطاليا) ٤٠ : ٤٩٠ - ٤٩١
		٢ - عوام أبيات (١١) ٩٩ : ٢٣٣ - ٢٣٤
		٣ - ب ل ٤٠ - ٤٢
٣٢ - فوت عتيق آمون	١ : ٢٦٦ - ٢٧٤	ب ل أبيات (٩) ٨١ - ٨٤
٣٣ - نجمة للترك	١ : ٢٨٠ - ٢٨٥	ب ل أبيات (٢١) ٩٥ - ٩٧
٣٤ - الربيع ورواى النيل	٢ : ٢٢ - ٢٥	١ - أبري (إن) ١٤ : ١٥٤ - ١٦١
		٢ - ب ل ٣٣٥ - ٣٣٨
٣٥ - غاب بولونيا	٢ : ٢٧ - ٢٨	ب ل أبيات (٨) ١٩٨
٣٦ - الهلال	٢ : ٢٩ - ٣٠	بدوي (إن) ١٨ : ١٢٨
٣٧ - بلدة المؤخر	٢ : ٣٣ - ٣٦	ب ل أبيات (٥) ١٩٢
٣٨ - الرحلة إلى الأندلس	٢ : ٤٣ - ٥١	١ - بيرس أبيات (٧٩) ٧٨ : ١٠٨ - ١١٥
٣٩ - أنس الوجود	٢ : ٥٦ - ٥٨	٢ - ب ل أبيات (٣١) ٥٨ - ٦٢
		١ - رامي (إن) أبيات ٤٨ : ٢٥٨ - ٢٥٩
		٢ - ب ل أبيات (٤) ١٩٣

القصيدة	الشوقيات	المترجم والمصدر
٤٠ - أياها النيل	٧٣ : ٦٣ - ٧٣	١ - حبيب غزاله انظر ٩٣ و ٩٧ ٢ - رامي (إن) أبيات ٤٨ : ٢٥٤ - ٢٥٥
٤١ - نكبة دمشق	٧٦ : ٧٣ - ٧٦	قزاد حستين على (أنا) أبيات (٥) ٧ : ١٤٥ - ١٤٦
٤٢ - رمضان ولي	٧٨ : ٧٦ - ٧٨	١ - عثمان غالب أبيات (٥) انظر ٧ : ٧٦
٤٣ - طوكيو	٨٦ : ٨٤ - ٨٦	٢ - نورن أبيات (١١) ٥١ : ٣٢ - ٣٣
٤٤ - وصف الغراصة	١٠٨ : ١٠٨	ب ل أبيات (٥) ١٩١ - ١٩٢
٤٥ - عذعوها	١١١ : ١١١	ب ل أبيات (٦) ١٩٩
		١ - مارتينو ٧٠ : ٣٥٩ - ٣٦٠
		٢ - نورن ٥١ : ٣١ - ٣٢
		٣ - ب ل ٤٣ - ٤٤
٤٦ - منك يا هاجر	١١٣ : ١١٣	ب ل ١٨٠
٤٧ - ردت الروح	١٣٠ : ١٣٠	ب ل ١٨٢
٤٨ - قلب بواذي الحمى	١٤٢ : ١٤٢	ب ل ١٨٥
٤٩ - قولوا له	١٤٣ : ١٤٢ - ١٤٣	ب ل ٣٤٦
٥٠ - مقادير من جهنمك	١٤٤ : ١٤٣ - ١٤٤	ب ل ٣٤٧
٥١ - صفر قریش	١٧٧ : ١٧٠ - ١٧٧	بوس (الموشحات ٥ - ١٢ - ٢٥)
		٧٨ : ١١٦ - ١١٨
٥٢ - مرحبا بالربيع	١٩٢ : ١٨٩ - ١٩٢	ب ل أبيات (٦) ١٩٦ - ١٩٧
٥٣ - سيد درويش	١٦ : ١٤ - ١٦	شكر الله وهوارث (إن) بتصرف ٩٦ : ٤٣ - ٤٤
٥٤ - يقرب صرف	٣٢ : ٢٩ - ٣٢	ب ل أبيات (٦) ١٦١ و ١٦٦
٥٥ - يرنى جلده	٤٠ : ٣٨ - ٤٠	ب ل ٣٣٣ - ٣٣٥
٥٦ - رياض باشا	٤٨ : ٤٢ - ٤٨	ب ل أبيات (١٣) ١٦٤ - ١٦٥
٥٧ - محمد فريد بك	٥٨ : ٥٥ - ٥٨	ب ل أبيات (٦) ١٦٣
٥٨ - ذكرى هيجو	٧٢ : ٧١ - ٧٢	ب ل ٣٦ - ٣٨
٥٩ - قاسم بك أمين	٧٩ : ٧٦ - ٧٩	ب ل أبيات (٦) ١٤٣
٦٠ - ذكرى مصطفى كامل	٩٣ : ٩١ - ٩٣	ب ل أبيات (٥) ١٦٤
٦١ - بطرس باشا غالي	١٤٥ : ١٤٤ - ١٤٥	١ - عوزي (إن) أبيات (٧) ٦٠ : ١٣٠
		٢ - ب ل أبيات (٧) ١٧٥ - ١٧٦
٦٢ - يرنى أباه	١٥٦ : ١٥٤ - ١٥٦	ب ل أبيات (٨) ١٦٩
٦٣ - سعد باشا زغلول	١٧٥ : ١٧٤ - ١٧٥	آريزي (إن) أبيات (٧) ١٣ : ٥٣
٦٤ - الشاعر الموسيق فردى	١٨٠ : ١٨٠	١ - غرييل (إيطاليا) ٤٠ : ٤٨٩ - ٤٩٠
		٢ - ب ل ١٧٦ - ١٧٧

القصيدة	الشواقيات	للترجم والمصدر
٦٥ - نادى الموسيقى الشرق	٤ : ٤٩ - ٥١	ب ل أبيات (٦) ١٥٤
٦٦ - تحية غيوم الثاني لصالح الدين	٤ : ٥٦	١ - فزاد حسين على (أنا) أبيات (٥) ٧ : ١٤٦ - ١٤٧
٦٧ - النخيل ما بين المتزه وأبي قبر	٤ : ٦٤ - ٦٥	٢ - ب ل (باستثناء بيتين) ٩٣ - ٩٤ بدوى (إن) أبيات (١٢) ٧١ :
٦٨ - ابن زيدون	٤ : ٧٨ - ٧٩	٣٨ - ٣٩
٦٩ - غاندي	٤ : ٨٣ - ٨٥	ب ل أبيات (٤) ٤٧
٧٠ - أغنية	٤ : ٨٧	ب ل أبيات (٢٦) ١٥٦ - ١٥٧
٧١ - يا شراراً وراء دجلة	٤ : ٨٨	ب ل ١٨١
٧٢ - الثعلب والذئب	٤ : ١٥٠	ب ل ٣٣٨ - ٣٣٩
٧٣ - اللبث والذئب في السفينة	٤ : ١٦٤	هيود (إن) ٥٠ : ٨٨ - ٨٩
٧٤ - الجأمة والصيد	٤ : ١٧٢	ب ل ٢٠١ - ٢٠٢
٧٥ - دودة القز والدودة الوضاعة	٤ : ١٧٦ - ١٧٧	أرزيلييه ٩٥ : ٣
٧٦ - الجميل والثعلب	٤ : ١٧٨	ب ل ٢٠٠ - ٢٠١
٧٧ - تنهت بشهر الصيام	ش م ١ : ١٥٢ - ١٥٣	ب ل ٢٠٢ - ٢٠٣
٧٨ - الرد على هانوتو	ش م ١ : ١٩٨	ب ل أبيات (٥) ١٤٩
٧٩ - تنهت السلطان عبد الحميد بعيد جلوسه	ش م ١ : ٢٤٧ - ٢٤٨	ب ل ٩٢
٨٠ - الوزارة الجديدة	ش م ٢ : ١٠٧ - ١٠٨	ب ل أبيات (٧) ١٤٩ - ١٥٠
٨١ - لشيد الشبان المسلمين	ش م ٢ : ٢١٦	ب ل ١٧٣
٨٢ - (الشاعر) °		آبروي (إن) ١٣ : ٥٤ نجيب الله (إن) ١٠٤ : ١٨٧

• كما نشرها نجيب الله تحت عنوان مختارات في الشعر العربي الحديث - وإيجارها في شعر شرق وما هي في الحقيقة - كما أنظر - إلا ترجمة لغزة وردت في مقدمة شرق حيث يقول : « فالشاعر من وقف بين الدنيا والآخرة يطلب إحدى عينيه في الفرد ويكمل أخرى في الآخرة - بأسر الطير وينطقه ويكمل الجاد وينطقه » راجع المقدمة كما وردت في كتاب : أحمد شرق والأدب العربي الحديث - طه وادي - القاهرة : ١٩٧٣ ص : ١٢٥ - ١٥٦ .

Ahmad Shawqi (1868-1932) in Selected Western Sources

Bibliography (*)

1. Abaza, Aziz: «Chawki», *Mélanges de l'Institut dominical d'études orientales du Calre*. 7 (1962-63) 199-206.
2. Abd El-Jalil, J-M: *Brève histoire de la littérature arabe*. Paris: 1946. pp. 239-240. *
3. Abdul Wahab, Farouk: «Introduction», in his *Modern Egyptian drama*. Minneapolis & Chicago: 1974. pp. 23-24.
4. Abul Naga, El Said Atia: *Les sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*. Algiers: 1972. pp. 20-21, 190, 192, 269-275.
5. Abushady, A. Z.: «Shawqi, Hafiz and Matran: the three leading neoclassical poets of contemporary Egypt», *Middle Eastern Affairs*. 3 (1952) 239-244.
6. Ahmed, J. M.: *The Intellectual origins of Egyptian nationalism*. London: 1960. pp. 60-61, 65-66.
7. Ali, Fuad H.: «Sawqi, der Fürst de Dichtern», *Orientalistische Studien: Enno Littman Überreicht*. Leiden: 1935. pp. 139-148. *
8. Allen, Roger: «Poetry and poetic criticism at the turn of the century», *Studies in modern Arabic literature*. ed. R. C. Ostle. London: 1975. pp. 1-17.
9. ———: «Egyptian literature», *Encyclopedia of world literature in the 20th century*. 2nd ed. vol. II New York: 1982. pp. 3-8, esp. 3, 6.
10. Alwan, Mohammed B.: «A bibliography of modern Arabic poetry in English translation», *Middle East Journal*. 27 (1973) 373-381.
11. Anghelescu, Mircea: «Arabic language and literature in Romania», *Romano-Arabica*. 2(1976) 7-14.
12. «Arab drama»: *Modern world drama*. ed. Myron Matlow. New York: 1972. pp. 34-35.
13. Arberry, Arthur J.: «Hafiz Ibrahim and Shawqi», *Journal of the Royal Asiatic Society*. 35(1937) 41-58, esp. pp. 50-58. Reprinted (with some additional translations) in his *Aspects of Islamic Civilization*. London: 1964. pp. 365-377. *
14. ———: *Arabic Poetry: A primer for students*. Cambridge: 1965. pp. 154-161.
15. Awad, Louis: «Problems of the Egyptian theatre», in *Studies in Arabic literature*, (see # 8) pp. 179-193, esp. 182-183.
16. Aziza, Mohamed: *Regards sur le théâtre arabe contemporain*. Tunis: 1970. p. 95.
17. Badawi, M. M.: «Introduction» and «Biographical notes» in his *An anthology of modern Arabic poetry*. Oxford Beirut. 1970. x-xi, xxv-xxvi.
18. ———: «al-Hilal», *Journal of Arabic Literature*. 2(1971) 127-135. (A translation and critical analysis of Shawqi's poem 'al-Hilal').
19. ———: «Islam in modern Egyptian literature», *Journal of Arabic Literature*. 2(1971). 154-177, esp. 157-159.
20. ———: «Convention and revolt in modern Arabic poetry», *Arabic poetry: theory and development*. ed. G.E. von Grunebaum. Wiesbaden: 1973. pp. 181-208, esp. 185-189.
21. ———: *A critical introduction to modern Arabic poetry*. Cambridge: 1975. esp. 28-42.
22. Barbour, N.: «The Arabic theatre in Egypt», *Bulletin of the School of Oriental (and African) Studies*. 8(1935-1937) 173-187, 991-1012, esp. 1006-1009. *
23. Bellamy, James et al.: *Contemporary Arabic readers v. Modern Arabic poetry*. Ann Arbor: University of Michigan, 1966. part 2, p. 1.
24. Ben Halima, Hamadi: *Les principaux thèmes du théâtre arabe contemporain (de 1914 à 1960)*. Tunis: 1969 esp. 35-36, 47-49, 74, 92, 99, 123, 145-147, 200.
25. Berque, Jacques: *L'Egypte: Impérialisme et révolution*. Paris: 1967. esp. 242, 246, 347, 368-371, 481, 497, 533-534, 633, 660.
26. ———: *Egypt: Imperialism and revolution*. tr Jean Steward, London: 1972. esp. 237, 336, 355-357, 511-512, 517.
27. ———: *Langues arabes du présent*. Paris: 1974
28. ———: *Cultural expression in Arab society today*. tr Robert W. Stookey, Austin: 1978. esp. 40-41, 194-195, 269-270, 271, 346, 357, 358
29. Boudot-Lamotte, Antoine: «Des Sawqiyyat' en arabe dialectal», *Arabica*. 20(1973) 225-245.
30. ———: *Ahmad Sawqi: l'homme et l'oeuvre*. Damascus: 1977.
31. Brockelmann, C. 'A. Sawqi' in his *Geschichte der*

- arabischen Literatur. Spp. III Leiden: 1942. pp. 21-48. *
32. Brugman, J.: «Modern Arabic literature», *Nederlands-Arabische Kring 1955-1965. Eight studies marking its first decade*. Leiden: 1966. pp. 11-28, esp. 13-14.
33. Cachia, P. J.: *Taha Husayn: his place in the Egyptian literary renaissance*. London: 1956. esp. 158-159, 172-173.
34. ———: «al-Hilal: a first impression», See * 18, pp. 135-137.
35. Elmessiri, A. M.: «Arab drama», *The Reader's encyclopedia of world drama*, ed. John Gassner and Edward Quinn. New York: 1969. pp. 21-25, esp. p. 23.
36. Fahmy, Skander: «La renaissance du théâtre égyptien moderne», *Revue du Caire*. 4(1940) 107-112. *
37. Farid Kamal and Maher Hassan: *Classicisme comparée*, tr. Kamal Farid and Antoine C. Matter. Cairo: 1962. esp. pp. 35-36, 39-40, 43, 46-47, 55, 71-75.
38. Gabrieli, F. and U. Rizzitano: «Teatro arabo», *Enciclopedia dello Spettacolo*. Rome. 1(1954) cols. 769-774, esp. 772-773.
39. Gabrieli, F.: *Storia della letteratura araba*. Milan: 1956. 322, 350.
40. ———: «Commemorazione di Ahmad Shawqi», *Oriente Moderno*. 39(1959) 486-497.
41. Gallad, Edgard: «La mort du Prince des poètes arabes Ahmed Chawky Bey», *Les Nouvelles Littéraires*. No. 560, July 8, 1933. p. 8, col. 1-2. *
42. ———: «Ahmed Chawky», *La Revue du Caire*. 1(1938) 433-442. *
43. Germanus, A. K.: «Trends of contemporary Arabic literature», *Islamic Quarterly*. 4(1957) 114-139, esp. 117-118.
44. Gibb, H. A. R.: «Studies in contemporary Arabic literature», reprinted on his *Studies on the civilization of Islam*. Boston: 1962. pp. 245-319, esp. 288-289. *
45. ———: «Shawqi Majnun Layla, tr. A. J. Arberry», *BSOAS* 7(1934) 433-434. *
46. ——— and J. M. Landau: *Arabisches literaturgeschichte*. Zurich: 1968. esp. 221-225.
47. Guidi, M.: «Le onoranze al poeta egiziano Shawqi ed il loro significato politico», *Oriente Moderno*. 7(1927) 346-353. *
48. Hall, Trowbridge: «Egypt's literature», in his *Egypt in silhouette*. New York: 1928. esp. 210-211, 254-259. *
49. Hanna, Sami and Rebecca Salti: «Ahmad Shawqi: a pioneer of modern Arabic drama», *American Journal of Arabic Studies*. 1(1973) 81-117.
50. Haywood, John: *Modern Arabic Literature: 1800-1970*. New York: 1971. esp. 86-92.
51. Hencin, Georges: «Préface», *Anthologie de la littérature contemporaine. La poésie*, ed. & tr. Luc Norin and Edouard Tarabay. Paris: 1954. esp. 9-10.
52. Heykal, M. E.: «Ahmed Chawky», *La Revue du Caire*. 30(No. 157, 1953) 40-52.
53. Husayn, Taha: «The modern renaissance of Arabic literature», *Books Abroad*. 29(1955) 5-18.
54. Husein, Muhamed Kamil: «Modern Egyptian literature», *Indo-Asian Culture*. 6(1957) 49-57, esp. 51-52.
55. Jayyusi, Salma Khadra: *Trends and movements in modern Arabic poetry*. 2 vols. Leiden: 1977. esp. pp. 46-51.
56. Jurji, Edward J.: «Arabic literature», *Encyclopedia of literature*, ed. Joseph T. Shipley. Vol. I. New York: 1946. pp. 19-48, esp. 40-44. *
57. Kampffmeyer, G.: «Arabische Dichter der Gegenwart, X: Ein wenig beachtetes Jugendwerk von Ahmad Šawqi», *Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen*. 10, 11 (1926) 198-206. *
58. Khan, M. A. M.: «Modern tendencies in Arabic literature», *Islamic Culture* 15 (1941) 317-330, esp. 322-323. *
59. Khemiri, T. and G. Kampffmeyer: «Leaders in contemporary Arabic literature», *Die Welt des Islams*. 9(1930) pp. 1-40, esp. 15, 28. *
60. Khouri, Mounah A.: *Poetry and the making of modern Egypt (1882-1922)*. Leiden: 1971. esp. 55-77, 81-85, 97-102, 106-114, 124-127.
61. Khulusi, S. A.: «Modern Arabic poetry», *Islamic Culture*. 32(1958) 71-84, esp. 71-72, 79-83.
62. Kratschkowsky, IGN: «Arabia. Modern Arabic literature», *Encyclopedia of Islam*. Supplement Leiden: 1938. pp. 26-33, esp. 28, 30. *
63. Landau, Jacob M.: *Studies in the Arab theater and cinema*. Philadelphia, 1958. esp. pp. 125-138.
64. ———: «Ahmad Shawqi», *Dictionary of Oriental literature*. ed. J. Prusek. New York: 1974. 3: 172-173.
65. Louca, Anouar: *Voyageurs et écrivains égyptiens en France au XIX^e siècle*. Paris: 1970. esp. pp. 242-243, 264-265.
66. Lyons, M. C.: «al-Hilal: a first impression», See * 18, pp. 140-142.
67. «Majnun Layla. Translated into English Verse From the Arabic by Arthur John Arberry.» *Muslim World*, 24 (1934) p. 209. *
68. Manzaaloui, Mahmoud: «Introduction», *Arabic writing today. The drama* Cario: 1977. pp. 15-45, esp. 26, 27-28.

69. Martinez Montavez, Pedro: *Introduction a la literatura arabe moderna*. Madrid: 1974. esp. pp. 53, 55-59, 61, 62, 92, 123.
70. Martino, Ferdinand de and Abdel Khalek Bey Saroit: *Anthologie de l'amour arabe*. Paris: 1912. pp. 359-360. *
71. Mattock, J. N.: «Al-Hilal: a first impression», See * 18, pp. 137-140.
72. Moreh, S.: *Modern Arabic poetry 1800-1970: the development of its forms and themes under the influence of Western literature*. Leiden: 1976. esp. pp. 70-71, 76-77, 171-172.
73. Naimy, Nadeem: *Mikhail Naimy*. Beirut: 1963. p. 140.
74. Nijland, C.: *Mikha'il Nuhaymah: promoter of the Arabic literary revival*. Istanbul: 1975. p. 8. 9.
75. Ostle, R.: «Three Egyptian poets of Westernization: Abd al-Rahman Shukri, Ibrahim Abd al-Qadir al-Mazini and Mahmud (sic) Abbas al-Aqqad», *Comparative Literature Studies*. 7(1970) 354-374, esp. 356-258.
76. Peled, M.: «al-Muwallih's criticism of Shawqi's introduction», *Middle East Studies*. 16(1980) 115-124. Reprinted in *Modern Egypt: Studies in politics and society*, ed. Elie Kedourie and Sylvia Haim. London: 1980. pp. 115-124.
77. Pères, Henri: *L'Espagne vue par les voyageurs musulmans de 1610 a 1930*. Paris: 1935. esp. 100-120. *
78. ———: «Ahmad Sawqi, Années de jeunesse et de formation intellectuelle en Egypte et en France», *Annales de l'Institut d'Etudes Orientales*. 2(1936) 313-340. *
79. Petráček, Karel: «A dynamic model and definition of modern Arabic Poetry», *Contributions to the study of the rise and development of modern literatures in Asia*. Vol. 1. Prague: 1965. pp. 42-67, esp. 54-55.
80. El-Qassas, M. M.: «Theatre and cinema», *Cultural life in the United Arab Republic*, ed. Mustafa Habib Cairo: 1968. pp. 216-247, esp. 237-238.
81. Rubin, C. (M. M. Badawi): «Ahmad Sawqi», *Cassell's Encyclopedia of world literature*. Vol 3 London: 1973. pp. 505-506.
82. Rizzitano, U.: «Ahmad Sawqi» *Enciclopedia dello Spettacolo*. Rome 8(1961) col. 1919-1920.
83. ———: «Alcuni consensi e dissensi della critica arabe in Egitto sulla poesia di Ahmad Sawqi», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*. N. S. 14(1964) 511-522.
84. Rubinacci, Roberto: «Magnun Laila' di Ahmad Sawqi», *AIUON*. 7(1957) 9-66 (see * 84).
85. Safra, Nadav: *Egypt in search of political community*. Cambridge, Mass.: 1961. esp. pp. 57, 59, 135.
86. Schoonover, Kermit: «Survey of the best modern Arabic books», *Muslim World*. 42(1952) 54-55, esp. 51.
87. Semah, David: *Four Egyptian literary critics*. Leiden: 1974. esp. pp. 19-23, 174-180, 182-183.
88. Serjeant, R. B.: «Arabic poetry», *Princeton Ency. of poetry and poetics*, ed. Alex Preminger et al Princeton: 1974. pp. 42-47, esp. p. 46.
89. Shahid, Irfan: «Arabic literature», *Cambridge History of Islam*, Vol. 2, ed. P. M. Holt et al. Cambridge: 1970. pp. 668-671 (on the modern period) esp. p. 670.
90. Shawqi, Ahmad: «Poème historique sur les événements importants de la vallée du Nil depuis son origine jusqu'à nos jours», *Revue d'Egypte*. 1(1895) 471-488. *
91. ———: «The ceremony of the Nile», «O Sphinx», and «The Isle of Philae», tr. (?) Ahmed Ramey. See *Hall's Egypt in silhouette*. 1928. pp. 254-255, 256-257, 258-259. *
92. ———: *Le Nil*. tr. Habib Gazale Bey. Cairo: 1932. *
93. ———: *Majnun Layla, a poetical drama in five acts*. tr. Arthur J. Arberry. Cairo: 1933. *
94. ———: «La Colombe et le chasseur», tr. Jean-Pierre Arzelier. *Le Nouvel Anacharsis* Avril-mai, 1942. P. 3. col. 3. *
95. ———: «To a late composer», and «From Magnun Laila», *Images from the Arab world*. Herbert Howarth and Ibrahim Shukrallah. London: 1944. Edition 1977. pp. 43-44, 97-99. *
96. ———: «Le Nil», -first two sections-tr. Habib Gazale *La Revue du Caire* 30(No. 157, 153) 208-210.
97. ———: «Chant d'amour de Cleopatre», tr. Haider Fazil. *La Revue du Caire* 30(No. 157, 1953) 210-213.
98. ———: «La montre» and «Rome» tr. Rene Khawam in his *La Poésie arabe des origines a nos jours*. Paris: 1967. pp. 232-233, 233-234.
99. ———: «On l'a trompée» «Ramadan est fini», and «En traversant la Suisse», tr. L. Nonn and E. Tarabay. (See * 51), pp. 31-33.
100. ———: «Victor Hugo», «Rome», «O l'a trompée», «A Hanoteaux», «Guillaume II», «Khilafat al-Islam», «Dnshawayn», «Minka ya hajira», «ughnyyya», «Ruddati-r-ruh», «Le ver a soie et le ver luisant», «Le lion et le chacal on bateau», «Le ramier et le chasseur», «Le chamcau et le renard», «Eloge funebre de Tamzar...» «Ode au Printemps», «A Faysal Jer d'Irak», «Sphinx», «Qulu labu...» «Maqadir min jafnayk...», «al-yawma nasud...» tr. A. Boudot-Lamotte. See his *Ahmad Sawqi*, pp. 36-38, 40-42, 43-44, 92, 93-94, 110-114, 123-124, 180, 181, 182, 200-201, 201-202, 202, 202-203, 333-335, 335-

- 338, 338-339, 339-341, 341-346, 346-347, 347, 348.
See also the following items listed in this bibliography:
14. «untitled» = «Spring and the Nile valley»
18.
29. for the translation of sixteen zajal or dialectal pieces.
70.
79. for a French translation of Shawqi's «Introduction» to the first volume of his *Shawqiyyat*.
85. for an Italian translation of *Majnun Layla*.
101. Sidky, Abdel Rahman : «Ahmad Chawki : les étapes de sa jeunesse vues à travers sa poésie», *La Revue du Caire* 42(1959) 87-112.
102. Tulaimat, Zaki : «Drama in Egypt», in *Egypt in 1945*. ed. A. L. Roy Choudhury. Calcutta : 1946. pp. 207-217, esp. 214.
103. Ullah, Najib : *Islamic literature*. New York : 1963. esp. pp. 175, 81, 187, 199-203.
104. Vernet Ginés, Juan : *Literatura árabe*. Barcelona : 1968. esp. 187-189.
105. Whittingham, Ken : «Egyptian drama», *Middle East Research and Information Project Reports*. No. 52 (November, 1976) pp. 13-19, esp. 15.
106. Wickens, G. M. : «Arabic literature», *Literatures of the East*. ed. Eric B. Ceadel. New York : 1953, pp. 22-49.
107. Wiet, Gaston : *Introduction à la littérature arabe*. Paris : 1966. esp. 281-282, 283-284.
108. Young, George : *Egypt*. London : 1927. *
109. Zaki, Ahmed Kamal : «Literature», *Cultural life in the United Arab republic*. ed. Mustafa Habib. Cairo : 1968. pp. 248-270, esp. 251, 258, 265.
- Addenda :**
110. «Ahmad Šauqi», *Dizionario universale della letteratura contemporanea*. ed. A. Mondadori. Milan : 1962. 4 : 367-368.
111. «Ahmad Shawqi» : *Die Welt-literature*. Vienna : 1954. 3 : 1622-1623.
112. «Ahmad Shawqi» : *Dictionnaire des littératures*. ed. p. Van Tieghem. Paris : 1968. 3 : 114.
113. Anderson, Margaret : *Arabic materials in English translation : A bibliography of works from the pre-Islamic Period to 1977*. Boston : 1980. esp. p. 204.
114. Arberry, Arthur : *Modern Arabic Poetry*. London : 1950.
115. Arslan, Shakib : «Qaside an Ahmad Schauqi Bey», *MSOS* (see 57) 31(1928) 152-154.
116. Cachia, Pierre : «Modern Arabic literature», *The Islamic Near East*. ed. Douglas Grant. Toronto : 1960. pp. 282-296, esp. p. 291, 293, 295.
117. ——— : «Modern Arabic literature», *Ency. Americana*. New York : 1968, 1980. 2 : 154-155, esp. p. 155.
118. Husayn, Taha : «Destins de la littérature arabe», *La Revue du Caire*. 30(No. 157, 1953) pp. 11-21.
119. Eban, Abe S. : «The modern literary movement in Egypt», *International Affairs*. 20(1944) 166-178, esp. p. 177. *
120. Huseini, I. M. : «Modern Arabic literature», tr. Sabah Muhiidine. *Journal of World History* 3(1956) pp. 735-753, esp. 738, 743-744, 745, 750.
121. *International Congress of Orientalists* : 10th Congress, Geneva : 1894. Part I, p. 102. *
122. Manzalaoui, M. A. : «Arabic literature», *Cassell's Ency. of literature*. London : 1963. 1 : 29-31, esp. p. 31.
123. ——— : «Arabic literature», *Ency. of world literature in the 20th Century*. ed. W. B. Fleischmann. New York : 1967. 1 : 56-58, esp. p. 56.
124. Omotoso, Kole : «Arabic drama and Islamic belief system in Egypt», *African Literature Today*. 8(1976) pp. 99-105, esp. 99-100.
125. Ostle, R. C. : «Khalil Mutran : the Precursor of lyrical poetry in modern Arabic», *Journal of Arabic Literature*. 2(1971) pp. 116-126, esp. 117-118.
126. Scoff, T. B. and M. S. Abourjaily : «Arabic books for libraries», *Library Journal*. 59(1934) pp. 609-610. *
127. Seymour-Smith, Martin : «Arabic literature», in his *Guide to modern world literature*. New York : 1973. pp. 171-174, esp. p. 173.
128. Shawqi, Ahmad : «Ahmed Schauqi an den ägyptischen nationalkongress 19. Februar 1926», *MSOS* (See # 57) 31(1928) pp. 115-118. *
129. ——— : «Ahmed Schauqi zur Gedächtnisfeier für Sarwat Pascha», *Ibid.* 31(1928) 137-141. *
130. Sourdel, Dominique : «Littérature arabe», *Histoire générale des littératures*. ed. p. Gioan. Paris : 1961. 3 : 588-596, esp. p. 592, 595.
131. El-Tayib, Abdulla : «Ahmad Shawqi», *Ency. Britannica*. Chicago : 1968. 1 : 410.

الهوامش :

- (٤) صالح جواد الطعمة . الشعر العربي الحديث مجرأ . الرياض : ١٩٨١ ص ٧ - ٢٠
(٥) لم نجد مثلاً في المصدر النال (الشعور في القاهرة) إشارة إلى تراجعات خاصة بشوق
Wolfgang ule Deutsche Autoren in Arabischer Sprache,
Arabische Autoren in Deutscher Sprache, Cairo : 1975.

- (١) الرقم الأول من قوسين يشير إلى المصدر حسب وروده في البيبوجرافيا .
(٢) طه حسين . حافظ وشوق ط ٤ القاهرة : ١٩٥٨ .
(٣) محمد سعيد السريون . «على هامش التوقيات المجهدة» المجلد ٢٦ (١١) نوفمبر
١٩٦٨ ص ٨٧ .

(١٤) نشرت الدراسة المذكورة في جريدة السياسة عدد ١٣ / ٧ / ١٩٢٦ .

(١٥) لقد بلغ مجهول بائع لما كانت تقوم به مصر أو تنهذه، آنذاك من محاولات جديدة الأثر في سبيل تطوير العربية وأدبها إلى حد يبره أن يقول بأنه ليس من المستحيل أن تستبدل مصر لعلمها العربية الفرنسية في المستقبل . كما بدأت تعمل أفكار المغرب العربي حسب رأيه . (١٠٩ : ٢٨٤) ومن الجدير بالذكر أن ترجمة جزئية لكتابه ظهرت بعنوان «الربيع مصر في عهد الفيلسوف إلى نهاية حكم إسماعيل» ، تعريب على أحمد شكرى (القاهرة : ١٩٣٤) ، وقد أثار الترجمة في مقعده إلى أن المؤلف لم يأمن من الشك في أكثر من موضع وبخاصة في تاريخ مصر منذ نشوب الحرب العالمية الأولى ما دفعه إلى الاكتفاء بترجمة ما أوردته عن مصر إلى نهاية حكم إسماعيل (ص : ٧) .

(١٦) حافظ وشرق ص : ٩

(١٧) لم نقل الدراسة من طبعات كالقول بأن شرق توفى في صيف ١٩٣٣ ، وأنه لم يكمل مسرحية على يد الكبار إلا في أواخر حياته دون التتويج بتلخيصها الأول .

(١٨) للمبني الشمل ودراسيات في ترجمة أحمد شرق «حوليات الجامعة التونسية ٨ (١٩٧١) ١٠٩ - ١٣٠ انظر ص : ١١١ و ١٢٢

(١٩) كافي ما قيل هنا في حله الجلة العبارة التالية : «هذه الترجمة في خمسة فصول مترجمة من العربية وهي لأحمد شرق الذي كان شاعر الشرق الأدنى البارز . ولد في مصر عام ١٨٦٨ وتوفى هناك عام ١٩٣٧ . وكان صاحب مجموعة كبيرة من القصائد . وهي إحدى مسرحياته الست وأكثرها شهرة . وقد شاهده المترجم بمجلة في القاهرة . الترجمة الإنجليزية جيدة والصراع مشهور في الأدب الإسلامي .



- (٦) انظر الشرقيات ج ١ : ٣٣ والمصدر ٩١ : ٤٨٦
(٧) محمد صبحى الشرقيات المجهولة القاهرة : ١٩٦١ / ١٩٦٢ ج ١ ص ٢٣ - ٣٤
(٨) الشرقيات ٢ : ٧٨ و ٧٩ و ٢٢ - ٢٥ وانظر ما جاء بشأنها . الشرقيات المجهولة ٢ : ٩٠ - ٩١
(٩) الشرقيات ٢ : ٦٣ - ٧٣
(١٠) الشرقيات ٢ : ٧٦
(١١) من الجدير بالذكر أن المستشرقين «ديلا» و«كاهن» عند استعراضها الدراسات العربية والإسلامية في فرنسا خلال خمسين سنة (١٩٢٢ - ١٩٧٢) لم يشعرا إلى ما تم تحقيقه في مجال الأدب العربي الحديث . بل اقتصرا على الدراسات والتجزيات المتصلة بالأدب القديم واسع مقابلا .

Cahen, c. and C. Pellat. «Les etudes arabes et islamiques», Journal Asiatique. 261 (1973) pp. 89-107.

(١٢) راجع كذلك مقدمة لكتاب وقائيل لحنه الذي ترجم فيه قصائد لأكثر من خمسين شاعرا حديثا - فهم شرقى - إلى لغة الإيدو (وهي لغة الاسبرانتو المبسطة) وقد نشر في استكهولم عام ١٩٢٦ .

L. Kratkostij. «Kolka maestroverki dil modern liriko arabs. Tradukuts da Raphael Nakhla...» MSOS 31, ii (1928) pp. 166-169.

(١٣) وذلك في مجلة معهد برلين للدراسات الشرقية . انظر مثلا :

G Kampffmeyer. «Arabische Dichter der Gegenwart. Erstes Stück», MSOS 28, ii (1923) 249-279



دار الفتك العربي

بيروت - لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

■ تأسست في أواخر العام ١٩٧٤ خمسة الـ ٥٦ مليون طلل وفي عرقي في عرقي دراساتي قام بها اختصاصيون بشق فروع التربية

■ تيم بالغة العمرة (٤ - ١٨) عاماً .

■ تساعد الطفل / القى العرقي على بناء شخصيته وتنمية طاقاته ليكون أكثر قدرة على مواجهة متطلبات الحياة على مستوى بناء شخصيته والقيام بدوره في وطن عرقي موحد .

■ تساعد الطفل / القى العرقي على تنمية ذوقه القنى وتقدم إليه بأسلوب بسيط وطليق مبادئ العلوم الطبيعية والاجتماعية في ضوء البيئة العربية ينصاتها التاريخية والجغرافية المميزة .

■ تقدم الشائق والرائد والمنهج لتنمية طاقات الناشئة العربية فنياً وعلمياً وأدبياً وتنمية قيمهم الوطنية والقومية والإنسانية من خلال تربية حديثة مرتبطة بوطنا العرقي الكبير ولقضاياه الحسيرة .

■ - سلسلة الكتب العلمية المبسطة (٨ كتب) :

أول سلسلة من نوعها في الوطن العرقي تدور مواضيعها حول معرفة البيئة العربية وتصدر في ثلاث سلاسل «البيئة العربية» ، «العرب والعلوم» ، «و العلوم والأركان» .
صدر منها : «بيتنا ما هي ؟ » ، «الصمغراء والحيط» ، «خنازنا» ، «حكاية الأصدقاء» ، «لغتنا» ، «أساسيات علمية»

■ - سلسلة من حكايات الشعوب ١٦ كتاباً .

■ - سلسلة حكايات عن الوطن ٦٠ كتباً .

■ - سلسلة المصنفات الفنية :

أول مجموعة من المصنفات الفنية للأطفال العرب صدر منها ١٢ مصفاً بالألوان الكاملة .

■ - سلسلة المصنفات التعليمية :

أول سلسلة من نوعها تقدم «الحروف» ، «الأرقام» ، «والأشكال» .
أعدنا لغتان حجازي .

يصدر قريباً :

- مكتبة الأدب النلى .
- مكتبة التاريخ .

■ يساهم في إعداد السلاسل أديباء وعلماء وفنانون عرب أصدرت السلاسل التالية :

■ - سلسلة المطبيل للأطفال (٣٠ كتاباً) :

زكريا تامر ، سليم بركات ، إبراهيم الخوري ، ليلى بدر ، كمال عبد الصمد ، فؤاد زياد .

■ - سلسلة قوس قزح (١٧ كتاباً) .

■ - سلسلة الألفى الجديد (٤ كتب) :

كتبا : حسان كنفاني ، زين العابدين الجسقي ، د . محبوب عمر ، صمد بزيلى .

■ - سلسلة الروايات العلمية :

أول سلسلة من نوعها في المكتبة العربية . يصدرها الكاتب صبح الله إبراهيم .
تعالج في قصص مشوقة مرسومة بصور فوتوغرافية الموضوعات التالية :

- أركان السلولة لدى الكائنات الحية من حشرات وأحماة وطيور وزهور وكائنات دقيقة .

- أسرار العمليات الجهرية في الطبيعة ولق جسم الإنسان .

صدر منها : «عندما جيسست الفينكوت تنظر» ، «الزيفات في دائرة مستعدة» ، «يوم عادت الملكة القديمة» ، «والدليل يلقى عند العرب» ، «زعفة الظهر يثمل

الملك الفرس» ، «الجعر الأحمر» .

الوافع الأدبي

• ندوة العدد :

— الحداثة في الشعر —

اشترك فيها :

أحمد عبد المعطي حجازي

جبرا إبراهيم جبرا

حمادى صمود

سلمى الحضره الجيوني

عبد السلام المسدي

عبد الوهاب اليافي

كمال أبو ديب

محمد بنيس

أدارها : شكرى عياد

أعدّها : محمد بدوى

• دراسات حديثة :

— خصائص الأسلوب في الشوقيات .

بقلم : محمد الحادى الطرابلسي

عرض : محمد عبد المطلب

— الشعر وصنع مصر الحديثة

بقلم : منج حورى

عرض : ماهر شافيق فريد

ندوة العدد

الحداثة في الشعر

مصر	استترك فيرا : أحمد عبد المعطي حجازي
العراق	جبرا إبراهيم جبرا
تونس	حمادى صمود
فلسطين	سلي الخضراء الجومى
تونس	عبد السلام المسدى
العراق	عبد الوهاب البياقى
سوريا	كمال أبو ديب
مصر	ادارها : شكوى عياد
	أعدها : محمد بدوى

شكرى عياد :

محمد بنيس :

قضية الإبداع إذن ؟

شكرى عياد :

ليكن ..

كمال أبو ديب :

لكن نغمة فارقا بين «الأدب العربى الحديث» و«الحداثة».

أحمد عبد المعطي حجازي :

أظن أن السؤال ينبئ أن ينصب على الحداثة في هذه اللحظة ؛ لأنه إذا كان كل تجديد ينطوى على معنى من معاني الحداثة . فلا بد أن يلحظ بحثنا حول الحداثة الآن ؛ أى الحداثة بمعناها الزمنى .

عبد السلام المسدى :

انطلاقاً مما بدأ منه الدكتور شكرى عياد ، فإنه يبدو تسليماً لتسلسل تاريخي يستوعب ضمنه الظاهرة الأدبية ، وشاعية في تاريخ

نرحب بكم في القاهرة . في ذكرى شاعرى العربية الكبيرين . أحمد شوقى وحافظ إبراهيم . ونركز في هذا اللقاء على الحداثة . وهى قضية تصلنا بالشاعرين على نحو ما . ويحيل إلى أن علينا أولاً أن نحدد معنى الحداثة . أهى الحداثة في الأدب بعامة . أم الحداثة في الشعر بوصفه فناً قولياً ؟ وما مفهوم هذه الحداثة ؟ لقد ثار حديث عن الحداثة في نهاية العصر الأموى قتيلاً «... بشار رأس المحدثين» . ثم ثار نقاش وجدل عن المحدثين في العصر العباسى . ونغمة حداثة Modernism في الآداب الأوروبية . غالباً ما يُورخ لها «برامبو» أو «بودلير» . وفي أدبنا العربى الحديث وصف العقاد وزميله مدرستهم . بالمدرسة الحديثة . أى أن الحداثة مفهوم متغير . ومن هنا يُطرح السؤال عن القصد من هذا المفهوم . ما الذى تقصده بالحداثة . أن تكون حديثين . أو أن يكون البعض منا بمن يمارسون الأدب - إبداعاً أو نقداً - حديثين ؟ .

تعلما الدراسات اللغوية الحديثة شيئين أساسيين تقوم عليهما اللغة. أولها ال message أو الرسالة. وثانيها ال code وترجمته «نظام الترميز» وهو انطلاقا من تصورات الدراسات الحديثة في علم اللغة، وخاصة لدى جاكوسون، فإننا يمكن أن ننظر إلى «الاحداثيات» بوصفها الظاهرة التي تبرز عن نفسها في تركيز النظام الإنساني على الرسالة. سواء في الأدب، أو الشعر، أو الموسيقى، أو حتى في الصناعة. أما الاحداثيات فإنها تترفع إلى نقل محور الفاعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز. وما حدث في الشعر العربي ليس مستحلب الوصف. لقد قام أبو تمام بنقل الفاعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز.

السبب أصدق إلهام من الكتب في مسند الحد بين الجد واللمب

إنجاز إلى تمام في شعره كله. يتمثل في نقل الفاعلية الإبداعية من محور الرسالة إلى محور الترميز. وفي هذا البيت من قصيدة فتح عصوره نلمح إنجاز الشاعر وتميزه عن سابقه. إنه لا يحور الفاعلية الإبداعية حول نقل رسالة ما، وإنما يحورها حول مجموع العلاقات التي تتبع من نظام الترميز اللغوي؟ فلدننا عددا من العلاقات المختلفة. فهناك الحد والحد. والجد واللمب. واليف والكتب. والحد (الثانية) والجد (الثانية) ... الخ

حادي صمود:

أرجو أن تستمر فيها أنت فيه. فأنا أود أن أتبع وجهة نظرك. وأرى ما ينجم عنها من نتائج. فقد قلت بفك الترميز عن الرسالة على نحو جديد. قد يفرد إلى نتائج مهمة أو إلى لا شيء.

كمال أبو ديب:

سأنتقل إلى الحديث عن القضية في مجال مهم آخر، هو الرواية الحديثة. وفي تقديري أن ما يميز روايات جبرا عن الروايات اللاحدية: كامن في تجاوزه للانشغال بنقل الرسالة. أعني أن المكونات الفعلية للترميز. قد صارت جزءاً أساسياً من العمل نفسه. وقد أضحت الزمن في هذا الإطار مدراً للفاعلية الإبداعية. فالقصص لا تنتمي متصاعدة. بقدر ما يأخذ قوامها قوام السيميائية وهو ما يجده في إنجاز مسدله ونوس الذي يحور مسرحه على نظام ترميز مسرحي بينما عن الدراما الأسرطية

وقد فعل الشعر نفس الأمر. محاولاً أن ينقل الفاعلية الإبداعية من محور الرسالة إلى محور الترميز. وذلك في عودة إلى جزء من تاريخنا الشعري. حيث اكتشفت عدة مخطوطات تقتضد على شكل سجاد أو طائر. أو ما يسمى بـ concrete poetry

وفي النهاية أوجز ما تحدثت به خلاصاً: إن ثمة مكونات «لازمية». يبدو أنها جزء من طبيعة الفاعلية الإبداعية. وهذا لا ينفي وجود أبعاد تاريخية في ظاهرة الاحداثيات.

شكري عباد:

لوصمحتي باليتدخل قليلا. لا لكي أعرض أفكاراً غفورية

الحضارة العربية؛ بحيث إن كل الصور قد شهدت جدلاً بين نزعة في الإبداع الأدبي تستمد مقوماتها من تقليد الماضي، ونزعة أخرى تحاول أن تجلب الإبداع الأدبي إلى ما يستيق التاريخ وما يسقط الحاضر على المستقبل. وعن هذا الصراع الدائر تشا ديمومة الفعل الشعري في تاريخ الحضارة العربية. وهذا في متطرفة يبدو مطردا بل قد يبدو منسجحا على ما نحن راجعه في عصرنا الحاضر أمام الاحداثيات الأدبية. غير أن في اعتراضاً على هذا التصميم، ذلك لأن تاريخ «التجددات الاحداثيات» - إن صح التعبير - في تاريخ الحضارة العربية كانت - دوماً - تحافظ على حد أدنى من الارتباط بماضي الحضارة العربية وموروثاتها، شعرية أو غير شعرية. ولأول مرة في تاريخ صيغ الإبداع الأدبي العربي، نلاحظ شيئا جديداً. هو نوع من القفزة أو القطرعة في التجديد، أو هو نوع من تفجير القوالب الأساسية التي كانت قائمة على مدى تاريخ الحضارة العربية.

ولوحاولنا أن نحكم هذه الظاهرة بقالب نقدي، فإننا نستطيع أن نجزم أن الاحداثيات لم يبق على استمرار ما. في تاريخ الآداب الإنسانية عامة، ما لم تفجر إما قالب «الجنس الأدبي»، أو قالب الصياغة اللغوية. وفي تاريخ الإبداع العربي قلما كسرت الاحداثيات الأجهزة المتصلة بالجناس الأدبية أو تجاوزتها حدث هذا ولكن بقلة نادرة. أما جهاز القالب اللغوي، أي قالب الصياغة فلم يحدث فيه تفجير إلا في العصر الحاضر، ومن هنا نستطيع أن نقرر - بادية ذى بدء - أننا أمام قطعية، أو قفزة نوعية.

كمال أبو ديب:

في تصويري أن ثمة عددا من الأشئلة ينبغي أن نطرحها على أنفسنا، ومن خلال القليل الذي قيل، أرى أننا نتعامل مع الاحداثيات دون أن نحدد بالضبط مفهومها، ولذلك سأطرح سؤالاً اميدياً يبدو لي صالحاً للنقاش حوله، وبعد ذلك - إذا سمحت لي - سأطرح تصووري للقضية.

يبدو لي أن السؤال هو:

هل الاحداثيات ظاهرة نسبية أم مطلقة؟ وما قيل الآن فإن الاحداثيات تعني: وأن كل تغير عن سابقه حديث وهو تصور أرضه شخصياً. لأن الخواص - مثلاً - ليسوا محدثين برغم تباينهم عن الذين عاصروهم. لأن هذا التباين كان يعني أنهم يعودون إلى الأصول. ولم يكونوا يمثلون فكرة ثورية أو تقديماً. وإنما كانوا أصوليين. ويبدو أن السؤال الذي طرحته يقتضي طرح سؤال آخر: هل يمكن أن نجد مكونات لازمنية تشكل ظاهرة تسمى الاحداثيات. سواء في الشعر الأموي أو ما بعده أو في الشعر العربي الحديث. أو في الرواية: أو الموسيقى، أو حتى في صناعة السيارات؟ هذا سؤال أساسي - في تصووري - لم يطرح بعد. ولم يطور بعد بطريقة تسمح بتطوير معطيات نقدية سليمة، وسأطرح الآن تصوراً:

إن الاحداثيات - إن لم تكن - ظاهرة لازمنية. فإنها - على الأقل - تنمك عددا من المكونات اللازمنية.

واقعتا ، بقدر ما يمثل في تناول الحديث ، وما يطرحه العالم الروائي من قيم متقدمة

عبد الوهاب الباني :

بالحقيقة : وتضيقا لكلام الدكتور شكري والدكتور كمال ، أود أن أشير إلى شيئين أرى أنهما محور القضية :
أولاً : إن النقد العربي الحديث ما يزال يفقد العمل الفني وحدته الجدلانية ، فإما أن يركز على المضمون كما فعلت الدكتور سلس ، وإما أن يركز على الشكل ، دون الوعي بأن هذا الفصل ليس في صالح النقد أو الإبداع .

ثانياً : إن مشكلة التواصل ، والاتقاء بين طموحات المعاصرة والثرات قضية مهمة ينبغي أن تبحث وتحدد نظامها الجليل .

محمد بنيس :

من بين المشاكل الحادة التي يمر بها العالم الثالث ، ونحن العرب جزء منه ، أننا نقوم بنسب مصطلحات لم نقم بإنشائها ، ولم يطرحها واقعتا ، وفي هذا التنبؤ تتم عمليات تأويلية وتفسيرية . لا نهاية لها ، وأرى أنه لا بد لنا من التمييز بين الحداثة كما تطرح في أوروبا على مستوى التنظير أو الممارسة النصية أو الخطاب الصحفي ، وبين الحداثة في العالم العربي . إن للمصطلح مستويات عدة متداخلة تجعل البعض يخلطون بين « الحديث » و « الحداثة » و « المعاصرة » .

الحداثة ترجمة للمصطلح الفرنسي modernité . وهي حقيقة نظرية وتطبيقية في أوروبا وفي فرنسا بصفة خاصة . بعد نهاية الحرب العالمية الثانية .

أما الأمر لدينا فمختلف ، وليست أزمنتنا منحصرة في المصطلح الذي هو مجرد عنوان لها بل هي أزمة حضارية . ولقد طرحت مفاهيم ثلاثة للحداثة هي : أولاً - أن الحداثة ظاهرة تاريخية . وثانياً - أن الحداثة ظاهرة لائتاريخية . وثالثاً - أن الحداثة موقف من الزمن . وفي اعتقادي أن القدم كامن في وعينا أو لاوعينا ولا يمكن انتزاعه ولا يمكن أوضاع فكرية ، دعوني أقول ، إن الحداثة في أوروبا تمتلك أسساً نظرية في المجال الفلسفي والعلمي والأدبي . وهي أسس تنطلق من أسئلة يطرحها واقع عيني يتطلب إجابة . إن الحداثة في أوروبا مرتبطة بواقع أنتج معرفة تحاول إثارة حوار مع هذا الواقع .

أما بالنسبة للأدب العربي . فقد كانت هناك مدرسة المحدثين في العصر الناصري التي لم تكن مبنية الصلة بالواقع العربي بكل ما فيه . وعلى الأكل تجاوبت محاولات التجديد في القصيدة مع إنجازات فقهية ولغوية وفلسفية ، ولذلك أرى أن علينا أن نبدأ بطرح السؤال : لماذا الحداثة ؟ ولماذا يكون الواحد منا مع هذه الحداثة أو ضدها . الحداثة بالنسبة لي تنبع من عجز الصيغ التعبيرية في النصوص عن استيعاب حركة الواقع . فهي صيغ لا تتجاوز هذا الواقع . ومن ثم لا تتجه أجوبة . المسألة إذن أن الواقع يرفض النص . وفي حين يتقدم الواقع نحو الدمار ، يتراجع الخطاب نحو الهاشمية . وما دامت توجد مثل هذه القطيعة بين الواقع والنص ، فإن المثقف يفر من دوره فيصبح هامشياً .

لا يتعدى إدارة الندوة . بل لكي أوضح كيف طرحت القضية للنقاش ، وكيف وصفتها - أي الحداثة - بالتاريخية - واللاخط أن الدكتور كمال أبو ديب قد حدد بدقة وإيجاز مفهوم الحداثة على نحو ما يراه المفكر الأوروبي ، وفي اعتاده الجدري على جاكوبسون ما يشبه ذلك . وفي نظري أن ما يقوله جاكوبسون ليس أكثر من زعم ، وسحبنا حاول كمال أن يدلل على صحته لجأ إلى ما نعرفه في أدبنا بصور الانحطاط ، وبعض ما يعرف في الغرب بالشعر الجسم . وأستطيع أن أقتصر شتلاً - من كلام كمال الذي يقول فيه « إن كل حضارة تصل إلى الحداثة ... الخ » شيئاً أدمع به القول بتاريخية الحداثة .

ولكي تكون متصفين ينبغي أن نبتزف أننا كنا نمتلك أنواعاً من الحداثة . وفي تصوري أن لنا في الحاضر أيضاً حداثة . ولم يكن في ذهني ولا في ذهن تحرير المجلة أن الحداثة تبدأ مع الحملة الفرنسية مثلاً . كل ما فكرت فيه أن الحداثة مفهوم تاريخي ومتغير . ولذلك أظن أن الحداثة كما لاحظها الدكتور كمال هي حداثة قوم مختلفين . لهم تطورهم وظروفهم ومتغيرات وفهمهم . إن ثمة سؤالين أولهما : هل يمكن إيجاد مفهوم مشترك من كل هذه الحداثات . إن صح تعبير ؟ أعتقد هل بإمكاننا أن نستخلص من تجليدات يشار والنواصي ، وفي تمام فوراميه وبيوديريه مفهوم واحد ؟

أما السؤال الثاني فهو : كيف تصور حدثنا الآن . كما نحاسها . أو كما نطمع أن نحاسها ؟

كمال أبو ديب :

أنا لم أقتل مفهوم جاكوبسون للحداثة . كل ما في الأمر أنني نقلت مصطلحاته في علم اللغة . واستندت منها وأنا أعالجها كما الحداثة .

سليم الحفراة الجبوري :

حتى الآن ما زال الحوار الدائر يتركز على بناء العمل الفني وتقنياته بدون الاهتمام بمضمون هذا البناء أو رسالته . وفي تصوري أن الحداثة يمكن تحديدها من خلال علاقة البناء الفني بالزمن . إنني مثلاً أجد محمد الماغوط شاعراً حديثاً لأنه يكتب قصيدة النثر فحسب ، بل لأن موقفه من العالم ورويته للحياة تنبكي على وعي بضيق الإنسان الحديث في عصر الآلة . ولا يمكن أن يكون الشاعر ذا لغة حديثة . أو يتزعج نحو صنع الأساطير أو استهلاكها حتى أصفه بالحداثة . إنني دائماً أذهب للمحتوى . أبحث عن رؤية العالم والحياة . ومن ثم فإن ما يسمى بشعرنا الحديث ليس كذلك . فما يزال الشاعر بطلاً أو نبياً . وما يزال الشاعر مسيحياً . قد يكون ذلك راجعاً إلى سيادة الطغيان - الخارجي والداخلي - في العالم العربي . مما يجعل نضجة البطولة أو النبوة ضرورية . إلا أننا في النهاية لا نستطيع إلا أن نصف هذه النضجة بالقدم .

لأخذنا إنجاز جيوا إبراهيم الروائي فتستجد الحداثة موقفاً من الزمن لا يتشبه فحسب في تحطيم الزمن بصوره مفتعلة وغريبة عن

ما فيه من حداثة . لا لكي ترفض عليه مفهوم الحدّاة ، فتخرجه وتفسره على السبيل في هذا الطريق أو ذاك ، مما قد لا يستقيم مع منطق نظريته .

من ناحية أخرى أريد أيضاً أن أقول شيئاً أو ملاحظة . ألاحظ أن هذا الكلام حول تظليل نظام الترميز ، أصبح ملحقاً بالتصديق بعد هزيمة ١٩٦٧-١٩٦٨. إن هذا الوعي النقدي الجديد ، فيما يقال ، كان جزءاً من وعي المخرجة ، لكنه في نظري وعي يطلب عليه الخطأ الآتي : إن العقل العربي عاجز ، وإن الشعر العربي قبل يونيو ١٩٦٧ قد أفلس . وإن المعرفة التي قيمت قبل المخرجة لم تفهمنا ، بل أدت إلى الكارثة . وبالتالي كان الرد على ما كان يكتب من أدب أو شعر أو فكر سياسي هو الدعوة إلى البعد عن قيمة الرسالة في العمل الأدبي . حتى لقد قيل - مثلاً - إن شعر المقاومة الفلسطيني في الأرض المحتلة ليس شعراً ثورياً ، لأنه يتكلم عن الثورة دون أن يصنعها أو لا يتركز لفظة القصيدة . الشئ الثالث هنا صحيح أما الأول فهو ليس كذلك .

أريد أن أخلص من هذا إلى أن هذا المفهوم ربما أدى إلى تضليل النقاد . فضلاً عن تضليل المبدعين من الشعراء والكتاب : لأن المبدع حين يفكر في عمله ، ويستبعد منه كل ما يمكن أن يكون رسالة فهو يستجيب للتضليل . وأرى أن الإصرار على مثل هذا الفهم سيؤدي الإبداع العربي إلى ما سماه الصديق محمد بنيس بتميش النص الأدبي . والحكم عليه بالمقم وعدم الفاعلية والانقطاع عن الواقع . ومن هنا ، أعتقد أن السلوك الصحيح الذي ينبغي أن نسلكه هنا ، هو أن نتمدد على إبداعنا لكي نستقي منه مفهوم الحدّاة الذي لا بد أن يكون تاريخياً . هذا من ناحية .

من ناحية ثانية لا بد أن نعمل على عدم الفصل بين الرسالة والترميز ، كما أن الأوروبيين لا يفصلون بينهما . وأنا لم أقرأ أبداً شيئاً يقول : إن النص الأدبي ، أو إن أدبية الأدب أو الشعرية تستبعد الرسالة . حقاً الرسالة موجودة ، لكن ما يجعل الشعر شعراً هو نظامه الترميزي .

شكري عياد :

شكراً جزيلاً : وربما أقول شيئاً أو - في الواقع - كلمة واحدة . توضيح الأمر ، حتى لا يصبح كثير الدكوك كمال أبو ديب . لا أنظن أن ثمة استبعاداً للرسالة أو فضلاً عن الترميز . فجاكوبسون قدم عرض رسم تخطيطي يقول فيه فقط : إن النص الأدبي يتركز على طريقة التوصيل ؛ لكنه لا ينفي الرسالة أو يستبعداها .

أحمد عبد المعطي حمادي :

التطبيق في نقدنا الأدبي يستبعد الرسالة .

شكري عياد :

إذن هذا خطأ في التطبيق .

أحمد عبد المعطي حمادي :

بل يُهم الشعر القادر على التوصيل بأنه شعر غير حديث .

في آخر حوار محمود درويش توقف وهو يرى ما يراه في بيروت أمام أشياء مهمة . لم يكن ما يراه منصراً فيما هو عسكري وما هو سياسي ، بل كان يحدّق في العمق ، فيما هو حضاري وجنري ، كان يطرح على نفسه سؤالاً عن الكتابة وجدواها وعلاقتها بما يحدث ، بلغة أخرى كان يعيد طرح أسئلة أساسية تغرغل عميقاً . كان يتحدث عن علاقة النص بالواقع ، وفي اعتقادي أنه لا بد لهذا الحديث النظري عن الحدّاة أن يأخذ بعين الاعتبار شيئين مهمين : أولهما علاقة النص بالواقع . وثانيهما علاقة النص بالتخصص الأخرى . شخصياً لا أميل نحو إعطاء تاريخ نهائي للحدّاة ، وذلك أنني لست منتج المصطلح ولست منتج أسسه النظرية . والأخرى أن تقول إن هذه المرحلة هي مرحلة نقد وعي نقدي ، على مستوى النص ، وعلى مستوى البنية السياسية والاجتماعية ، بيد أن هذا مشروط بأسس معرفية أو على الأقل بإدراك أننا جزء من هذا العالم أولاً ، وأن هناك فكراً بشرياً قد أنتج ، ومن ثم لا يمكن لنا أن نتجاهله ونزعم أننا نستجف فكراً خاصاً بنا . وثانياً أن العلاقة بيننا وبين الغرب ، أو بين نحن والآخر ، هي علاقة ترابط جلي . وعدم إدراك جدلية هذه العلاقة يقود إما إلى الترجسية الفكرية أو التبرير لاحتسابنا إلى ثقافة أخرى .

إننا في العمق لا يمكن أن نطرح ما يمكن أن يكون ذا سلطة بداية . وفي اعتقادي أن ثمة عجزاً لدينا في إنتاج مفهوم نظري للحدّاة . على حين نجد أن الأدب العربي في الشعر والرواية والمسرحية قد حقق شيئاً في مجال الحدّاة . أحنى أن العقل العربي على مستوى التفكير فشل في تحديد مصطلح الحدّاة . وماجز من متابعة التقدم المنجز في الإبداع :

أحمد عبد المعطي حمادي :

حاول الدكتور كمال أبو ديب أن يقدم مفهوماً للحدّاة ينضج على أساس التفرة التي أقامها جاكوبسون بين الرسالة ونظام الترميز . وفي اعتقادي أن هذا المفهوم المطلق هو مفهوم للتخطاب الأدبي من وجهة ما . وهو من ثم ليس مفهوماً للحدّاة . ولذلك جاء تطبيقه لهذا المفهوم من الشعر قاصراً عن تحديد شيء عن الحدّاة . لأنه يدعي أن شعر أي تمام انحياز لنظام الترميز على حساب ترك الرسالة . والحق أن حديثه عن بيت ألي تمام :

السيف أصعدك إنسانه من السكيب

في حسده الحد بين الحد والحدب

يناقض فكرته . ففي البيت الرسالة والترميز معاً . بل قد يكون جانب الرسالة أوضح وأقوى . إن معنى حديث الدكتور كمال أبو ديب أن الشعر الجاهل يخلو من الرسالة وأن الأموي كذلك . في حين أرى أن كل شعر يحتوي على رسالة ونظام ترميز . ومن ناحية أخرى أود أن أشير إلى أن البحث عن مفهوم مطلق مقارن للزمان قفز فوق المشكلات ، وهروب من الأسئلة الحقيقية التفصيلية التي من شأنها أن تصيب معرفتنا بعدم التوازن . وبالتالي يحىء البحث عن مفهوم مطلق بحثاً عن هذا التوازن الذي تهدد التفصيلات . ولهذا أقترح أن يكون بحثنا عن معنى للحدّاة استقراءً ، وليس فرضاً لمفهوم معين . ينبغي علينا بكل تواضع أن ننصرف إلى تحليل إبداعنا الحديث لنعرف

شكري عياد :

لنسمع إلى الأستاذ جبرا .

جبرا إبراهيم جبرا :

أورد أن أعود مرة ثانية إلى كلمة الحدادة . لأني أرى أننا قد بدأنا الموضوع من نايته . وكان ينبغي أن نبدأ من بدايته . لأننا نريد أن نعرف الحدادة بشكل مطلق . وفي رأيي أن كلمة الحدادة قد جاءت لاحقة لممارسات أو: محاولات لتجريب قام بها قانون وأدياء كانوا يسمون أنفسهم - طوال عقود من السنين " modernists " دون أن يستعملوا كلمة Modernism ، التي ولدت - في الحقيقة - من الحسنيات وكثر استعمالها في الستينيات والسبعينيات .

وقد جاءت الكلمة - الحدادة - لكي تصف ما حدث في سبعين عاماً تقريباً ، أي ما حدث من عام ١٩٩٠ قبل الحرب العالمية الأولى . ثم بين الحربين . وكثر استعمالها وصارت ظاهرة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية . ما الذي كتب ؟ وما الذي رسم في هذه الفترة . مما أدى للتقاد إلى استخدام هذا الاصطلاح ؟ في رأيي أن التاريخية مهمة في هذا السياق . فقد كتب إليوت شعراً حديثاً واستخدم كلمة الصورية Imagism ولم يستخدم كلمة حدادة . وأبو ليير استخدم كلمة concrete poetry أي الشعر المحسوس أو المجد ولم يستخدم كلمة modernism واستخدم السرياليون كلمة السريالية . والتكبيين كلمة التكيبية . ثم أطلقنا على كل هذه المذاهب كلمة الحدادة . التي استوعبت عدداً كبيراً من الأساليب المتعددة على العلوم المستقلة . وخاصة علم النفس . فقد كان فرويد ويونج أساسيين في قضية الحدادة . وفيما أرى فإن الحدادة في السبعين عاماً هذه تتمثل في تمدد الوعي . أو الوعي المتعدد . أي أن يسي الإنسان أشياء كثيرة في وقت واحد . بحيث تتزامن قضايا مختلفة معاً . سواء أكانت في خطوط متوازنة . أم في خطوط متقاطعة .

والزمن أمر أساسي في الأدب . وقد كان تمدد الوعي مقترناً بالحبس بالزمن ، لا الزمن الأفق . وإنما الزمن بالمتى العمودي الذي هو أشبه بدوالي متحدة المركز . وفي الواقع فإن الإحساس بالزمن قضية نفسية . أو أننا نشيد الإحساس بها . ولابد أنني تأثرت بمن سبقوني . لأن هذا الأمر جزء من وعي حضاري قديم . فالزمن في مفهوم العرب زمن دائري ، أما في الفكر اليوناني فقد كان الزمن أفقياً عمودياً . ومن هنا نفهم سر إحسانهم للمرهف بالبعد . وقد نبع المفهوم الأوربي للزمن من هذا الفهم . أي أن الفكر اليوناني قد مدّ الفكر الأوربي بمفهوم الزمن الأفقي العمودي . أما الفهم المعاصر فهو أقرب إلى مفهوم الزمن لدى العرب . أي الأزمنة المتداخلة والمتشعبة ، وعلى سبيل المثال فإن العرب ما يزالون يحيون ما حدث للحسين بن علي في كربلاء . رغم مرور أكثر من ألف عام على حدوثه . الشعور بالزمن في هذا النحو موجود في الأعمال الروائية والمسرحية الحديثة . ولو كانت دواست أكاوية لذكرنا أمثلة على ذلك .

أما الأمر الثالث الذي أريد أن أشير إليه فهو قضية الأصالة بالمعنى الأوربي أي كلمة originality التي ترجمت إلى اللغة العربية بالأصالة ، وهذا صحيح لأن original تعني أصيل ، لكنها أدت إلى تناقضين ، العربي السلفي يقول الأصالة أن تعود إلى أصولك ، أن تتصل بها ، أي أن تظل مرتبطاً بنسبك القديم ، إن هذا يعني أن قدملك أكثر أهمية من جديلك ، ولهذا يقول لثقل « ألي ما عيشه قديم » ما عيشه جديد « وه ألي ما له أول ، ما له ثلثي » ، ولهذا كان هناك اهتمام بالأصواب وعلم لها .

أما المفهوم الأوربي ، فقد كان وثيق الصلة بالذات ، وما ينبع منها ، ولهذا كان التأكيد على ذات الفرد وحرية ومشاعره . المفهوم الأوربي يفهم الأصالة على أنها ما ينجي من الذات ، لا من أمّاكن أخرى قد تدر إلى أصول تاريخية واجتماعية ، وإسقاط الذات على المجتمع أمر أساسي في الحدادة . والرواية في القرن التاسع عشر كانت اجتماعية ، وديستوفسكي برغم أنه حديث بالمعنى الذي يربط الحدادة بالذات ، إلا أن العصر قد أسقط عليه قيمه وهوميه . على العكس من الرواية الحديثة التي تفهم الأصالة بالمعنى الدائري .

أحياناً حين أفكر في كلمة أصالة ، أشعر أن الكلمة العربية تحثني على شيء من العنصرية . إن الأصالة تعني شيئاً أو تحثني على شيء أولها : أن تتبع من ذاتك ، وثانيها أن تتبع من جدورك المتعددة عبر الزمان والمكان . وقد شعرتا في العراق بهذا . نحن مجموعة الحدادين الذي يتزعمون إلى الابتكار سواء في الفن أو الأدب . كنا نحاول أن نكون حديثين ، يعني أننا نحيا في ١٩٩٠ . ولنا هومونا التي تتبع من ذاتنا . لكننا رغم هذه الهومو الخاصة . كنا نذكر أن جدورنا هناك ، في الفن السومري والبابلي والعربي . وهكذا ربطنا بين الأصالة والمعاصرة .

الشيء الأخير الذي شغل الحدادين كثيراً هو الالتحام بالعصر أو الواقع الذي يسبح نحو الدمار ، كما قد عبر الدكتور نبيل . إن عصرنا يسبح نحو هذا العصر المؤلم حقاً ، وليس ثم عاصم أو منقذ . لا جودو ولا غيره

لقد أدركنا أن الإنسان مدمر أو - على الأقل - سائر نحو الدمار . ونحن نستطيع أن نقوم . أن نصعد هذا الدمار . بالفن وواقعته . بالشعر والرسم والرواية . بشرط أن يحتوي هذا الفن على حس بمأساة الإنسان ومقاومته . وبمحت يبرز في إبداعنا تعدد الوعي وتشابكه . لكي نكون جزءاً فاعلاً لا يذمر . ولكي نكون من الذين يتصدون لهذا العصر المؤلم الذي يوشك أن يمتدح العصر .

هناك نقطة أخرى خاصة بما طرح عن قضية الرسالة والتريزيم . وفي رأيي أن ما تحدث به الدكتور كمال أبو ديب مهم جداً ومفيد جداً . غير أننا نحس أن الفصل بين الرسالة والتريزيم يحدث فعلاً . وأن أحمداً يطلب أحياناً . لكن أخطر ما في الأمر أن يؤدي التريزيم على نظام التريزيم إلى المقم الشكل - على نحو ما رأينا ما اتفق على تسميته بصور الضعف والاحطاط في تاريخ الأدب العربي . أي ذلك الضرب من الشعر الذي يتكلم أن تقرأ البيت فيه من الشمال

أى أن اللغة هي الحاضرة ، ذلك لأنه في العملية اللغوية العادية هناك اتفاق تقريباً على أن اللغة تكون غائبة ، وعلى أن القضية الأساسية في الأدب هي الحضور اللغوي .

كآل أبو عيب :

لقد قلت نقل الفاعلية من الرسالة message إلى الترميز

هادي صمود :

في القرنية تقول : نقل الفاعلية من السنة code إلى الرسالة ، لأن جهة أن الرسالة إبلاغ ، بل من جهة أنها مبنية .

شكري عياد :

هذه مسألة فرعية . ويبدو أن الـ message في الفرنسية منصب على الشكل اللغوي . بينما الكتابات الإنجليزية تنعكس الأمر . هناك هذا الفارق الذي يمكن أن يحس دون أن نلح عليه طويلاً . على كل . بفضل وأكمل .

هادي صمود :

نمة ملاحظة : هذا التعريف الذي شرحه كآل أبو عيب متحدر من بعيد ، أنا أرف أن شيرتون في تعريفه للخطابة يستعمل جملة أخرجه تودوروف في واحد من كتبه . يقول : إن الوظيفة الأساسية للنص الخطابي هي أن تكون اللغة حاضرة . وكأنها في عرس . وأصبح وكأنه الوسيلة المستعملة للفصل بين طرفيتين في إجراء اللغة . أقصد إجراء اللغة من أجل الإبلاغ ، ثم إجراء اللغة فيما يتجاوز الإبلاغ ، وقبل إن ذلك من خصائص النص الأدبي .

وربما يصح الاكتفاء بهذا التعريف مدعاة لظهور بعض المشكلات ، فكثير من النصوص القديمة ، حتى تلك التي لم تقع في منبرجات حاصقة من تاريخ الأدب ربما وفرت الأمر إلى حد كبير ، ولهذا تصبح إجرائية التعريف محدودة . باعتبارها تفسح المجال لدخول ظواهر أخرى فيه . فتتمتع من أن نرى الانكسارات والمنبرجات الحقيقية في تطور ظاهرة ما . أو في تاريخها .

شكري عياد :

أرجو أن تسمحوا لي بوقفة قصيرة هنا لتلخيص الأفكار التي قبلت والتي يبدو أن هناك شبه إجماع عليها . حتى نرى إلى أي مدى نقداً .

لقد وصلنا تقريباً إلى نقطة أجمع عليها كثيرون منا . وهي محاولة استخلاص مفهوم مشترك لكلمة الحادثة التي تردت في بيتات وعصور كثيرة ، مفهوم يجعل كل أدب لا يتعامل مع الواقع أدباً غير حديث . أو أننا ينبغي أن نبحث عن الحادثة المطلوبة في ظروف تاريخية محددة . وأنا لا أظن أن بين تعريف الدكتور بنيس الذي يربط الحادثة بشاؤلات يطرحها الواقع . وتعريف السيدة سلمى الحفصه التي تربط الحادثة بالموقف من الزمن . في هذا السياق . فارقاً كبيراً .

ثم هناك اتجاه ملنا إليه جميعاً . وهو أننا لا ينبغي أن نقف فقط

على العيون ثم من العيون إلى الشمال . أو من أسفل إلى أعلى ، ثم من أعلى إلى أسفل 1 وهي مجرد «ملاعيب» فقط .

ولكي نتجنب على إمكانية سيادة نظام الترميز - المهم جداً - بهذه الصورة المحلّة ، كان لابد أن نجد العناصر التي ذكرتها سلفاً . حتى تبقى الرسالة حية وملتمحة بنظامها الترميزي .

هادي صمود :

بعد أن طرحت قضايا عدة ، أعلن أن هناك برادر لبعض المواقف ، وها هو الحوار قد قادنا إلى الإعراض عن تحليل الحادثة كصور ، والإقرار بأنها ليست بصوراً تقع فيه وإنما شيء نبني ، شيء يخلقه النص المتعين . إننا إذن نستقرئ النصوص ، لعلنا يوماً نصل بعد حصة من الاستقرائات إلى رسم حد للحادثة .

أنا ، شخصياً ، أتصور أن الحادثة أمرٌ صير الحد . وليس المر صفة لاحقة بنا ، بل إن الحادثة في أوروبا ما تزال غير محددة ، بمعنى أنها إذا حددت فهي تحدد من مواقع مختلفة ، واتسمات متباينة ، تبعاً للكتاب والتزامهم ومواقفهم . ولهذا يصعب أن نعرفها . بل إن محاولتنا الرامية إلى تعريفها ، لا أقول إنها نوع من إضاعة الوقت ، بل لعلها نوع من البناء الأجوف ، لسبب آخر خاص بنا نحن العرب ، وهو أننا ونحن بصدد تعريف الحادثة تقع في مبدئين ، أولاً : ما هي بيد الأصل ، وثانياً : وجود حضور فوق ، أو تجاوز ، هو البعد الأوروبي . وقد لاحظت أننا في حديثنا جميعاً ، نعود إلى مرجع ما ، هو أوروبا . إن وجودنا في نقطة التقاطع بمقدد القضية ، أو يضيف إلى عصرها عرساً ، لذلك فأنما نحن يقولون إن الحادثة يجب البحث عنها في منجزاتها .

إنما ما نزال نتحدث عن الحادثة في الأدب فقط - موزولة عن الحادثة في ميادين أخرى ، ربما يرجع ذلك إلى أننا أدباء - أعنى نقاداً ومبدعين - لكنّ تضييق إطار البحث بالحادثة في الأدب أمر خطر . ولذلك ينبغي أن نبحث في الحادثة عن التسج المشترك . الذي إن ضُمتْ أبرزاه أنتج حادثة . الأدب مظهر - فقط - من مظاهرها . أو إنجاز من منجزاتها .

وهنا أشير إلى أن الاقتراح الذي قدمه الدكتور كآل أبو عيب يمكن أن يُناقش - ويحتفظ به كمشروع . وقد لاحظت أن كآل أبو عيب ينطلق من منطق لغوي إنشائي . وفي اعتقادي أن الضمة التي أثرت حوله ضمة مشروعة .

وفي البداية نمة تساؤل . في اللغة الفرنسية نقول-تحويل الانتباه إلى الرسالة لا إلى السنة (الكود) . من جهة أن الرسالة مبنية لا من جهة كونها إبلاغاً information

شكري عياد :

هذا صحيح ، لقد كتبت أقرأ مصادقة في معجم لغوي فرنسي فوجدت أن الـ message تنصب على الشكل .

هادي صمود :

بالضبط لا بالمقول الفرنسي تحويل الانتباه من السنة إلى الرسالة

وإذا ما أقربنا مثل هذه المطلقات أو القرضيات - كان يوسعا أن نبت على الأكل في أمر منهجي هو : أن الحادثة حدثان ، فإن من الممكن أن نرى الحادثة على شكل المعادلة الرياضية من الدرجة الأولى ، حيث يكون التجدد أو التجديد في المضمون الدلالي . أو فيها يستوعبه جهاز التشكيل الأدبي ضمن طرفي الجهاز ، بمعنى أن الثورة الأدبية تتركز على مستوى للدولات الإبداعية في الكلام . لأن الحادثة قد تشكل في مستوى المعادلة الجبرية من الدرجة الثانية عندما يكون التجدد أو الاستلاخ التاريخي المتحول (المتنامورغوزي) على مستوى المضامين . أي على مستوى الرسالة الدلالي . ولكن أيضا على مستوى تفجير القوالب الصياغية أو الأدبية .

ولو رجعنا إلى تاريخ أدبنا وجدنا أنه حيثما نحل الحادثة يكون يوسعا أن نستوعبها ضمن هذا المطلق الثاني : إما من الدرجة الأولى أي تفوير المداليل دون ذلك حواجز القوالب المستوعبة للدولتات أو من الدرجة الثانية أي تفجير المداليل . بحيث تكون المداليل المتفجرة الجديدة ثائرة على القوالب الأولى .

عند هذا الحد - إذا اقتنعنا به طبعاً - يمكن أن نعالج الموضوع بهذا الجهاز المفهومي الذي شرحته . دون أن نقع في الحرج للمعرف عند فصل الخط التركيبي أو الترميزي عن محتواه أو رسالته ، وعند هذا الحد يمكن أن نستوعب أن كل حادثة من الدرجة الأولى ، ولترميزها (س ١) . هي قائمة ثانية على رسالة "message" وكل حادثة من الدرجة الثانية من قبيل (س ٢) إنما تقتضي أن تكون الحادثة في الخط الأدبي مع المضمون الرسل . وإذا افترضنا جديلاً أن مثل هذا الجهاز للفقارة يمكن أن يصلح عملياً . فيمكن أن نعود من جديد . عوداً على بدء . إلى منطلق أو إلى عنوان ندوتنا . وهو الحادثة في الشعر العربي والشعر بصفة عامة . وزمنياً يمكن أن ينسحب هذا على الشعر العربي بالذات . ولست أدري إن كان من مشمولات هذه الندوة أن نحول الحديث النظري إلى إجراءات تطبيقية ، أو أننا نفتح الباب لمناقشات أخرى . تستمر فيها بعد . في تقديري أن مثل هذا النموذج الثنائي لو طبقناه على الشعر الحديث استطعنا أن نبت نهائياً في صور الحادثة . ويمكن أن نبت إذ ذاك فيها إذا كانت الحادثة من نوع (س ١) أو من نوع (س ٢) . ويمكن إذ ذاك أن تشكل لنا صورة منهجية . هي التي يستظهرها هذا القفاد المارموس . أعني ما نحن الذين نمكث على مستوى تفكيرنا من البحث .

كامل أبو هيب :

هناك ما أريد أن أوضحه .

شكري عباد :

نمة سؤال أود أن طرحه عليك أولاً . هل تشعر أن نمة اختلافاً بين ما قلته وبين رأي عبد السلام المسدي .

كامل أبو هيب :

شعرت أن هناك منطقة للحوار على الأكل .

عند حد التنظير . بل لابد من النظر إلى تجارب الأدب الحديث وممارسته في أوروبا وفي بلدانا . لتفرض أن هناك نوعاً من الدور المنطقي : أن نمة أفعالاً تمثل الحادثة . وعليها أن نستقرى منها الصفات والخصائص . وهذه قضية ضخمة : دور النظرية المجردة والواقع .

إن علينا - ونحن بصدد التنظير - أن نضع في سياق ذهننا ما يطرحه الواقع من تجارب وممارسات . وإذن . نحن - فيها يبدو - قد تقدمنا في مفهوم الحادثة . إلا إذا كان بضمكم يريد - وهذا من حسه - أن يقب بشيء .

عبد السلام المسدي :

في حقيقة الأمر - فإن حديثنا عن الحادثة قد تركز حتى الآن على مستوى نظري خالص . وهو أمر يضع المجالس كخلف . بل كي نخلف كثيراً . باعتبار أن الحديث على المستوى النظري يتزع مزع التقدير والاعتبار . رغم أن هذا الحديث يستند إلى جملة من المطلقات الاختيارية . عند كل واحد منا . لذلك فإنني لا أسر مرور الذكور شكرى عباد إذا ما حصل تيننا هذا القدر من الاتفاق . من هنا نحن في بعض الافتراضات التي تتصل بفرضيات أولية في تحديد صور النقاش النظري .

وإستسمح لنفسي أن أكون أحياناً ذا مزع جزئي فيما قد تقدم من الناحية النظرية . وهذا مباح حتى على المستوى العلمي : النقط الأولى : نجيل إلى أن البحث عن نظرية تحدد الحادثة . بل محاولة ضبط التواميس أو القوانين المستحكمة في مفهوم الحادثة على المسار الحاضر والتاريخ الزماني عملية . في تقديري . عظمت جوهرياً . لأن كل حادثة . في المستوى النظري - سمعت إلى تقنين وإسماعها عبر التاريخ . وتتقن نفسها . وتتنقن كحداثة ، ولذا - باديء ذي بدء - أرفض شخصياً تصور احتمال البحث عن هذا النظام الشامل الكلي لحدود الحادثة . ولو كنتصور تجربتي ذهني .

أما التفتيمات الأخرى فتوجهها حيرتي من وجهة نظر متعددة . هي وجهة نظر المشتغل بالحديث اللغوي . أو الظاهرة في تشكيلها ومالها . ونحوها إلى ظاهرة فنية إبداعية بوجه خاص . لكن للمنطلق الأساسي هو منطلق حرية عالم اللسان . وفي هذا النطاق لا أستطيع إمكانية الفصل بين نمط التواصل والرسالة المحبولة عبر نمط التواصل هذا . وعملية الفصل . حتى على مستوى المقاربة النظرية المنهجية . تؤدي حتى إلى إقصاء كلا الطرفين للكونين للأداء اللغوي عن وظيفته الذاتية . وأقول إن هذا الفصل - حتى وإن أجراه عالم اللسان - في مستوى تقديري اعتباري . فإن الاحتكام إلى هذا الفصل - على صعيد تحليل الظاهرة الإبداعية - خطر على الظاهرة ذاتها . ولا أقر به من وجهة نظر مبدئية . أي من وجهة نظر لغوية في الأساس . ينتج عن هذا أن الفصل العملي في الخطاب الأدبي - بين الرسالة أي المضمون الدلالي والخط الأدبي هو أيضاً فصل قلق على المستوى المنهجي . ولا يمكن أن يتأني إلا لأداء أثر أحد الطرفين في الآخر بصفة متعاقبة .

شكري عياد :

أنا كستيمع فهمت أن ما أسماه عبد السلام المسدى بالحدادة من الدرجة الثانية لا يختلف كثيراً عن اقتراحك .

كمال أبو ديب :

الاختلاف والاتفاق لا يهم هنا . ولا شك أن الكثير مما قيل بضمء جوانب من المشروع الذى طرحته سابقاً . ولكن من ناحية أخرى أعتقد أن كثيراً مما قيل يظهر إشكالية خطيرة فى علاقاتنا الحوارية . وهى أننا نميل إلى إهمال اللغة بشكل لا يتغنى . فهناك عدد من النقاط التى قيلت . وكأنها رد على مقولتى وهى أبعد ما تكون عن هذه المقولة . وهذا ما أقصده بإهمال اللغة . لقد اخترت عباراتى - عندما نتحدث - بدقة . وقلت إننى أبحث عن عدد من المعلومات التى تصلح فى النهاية لتحديد الحدادة باعتبارها كذا وكذا . وقلت أيضاً إن الحدادة تميل إلى نقل محور الفاعلية الإبداعية أو الفاعلية الإنسانية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز . وكثيراً ما قبل إنمما يستجيب إلى انطباعات بأننى قلت إن الحدادة هى فقط الشعر الذى يكتب مركزاً على نظام الترميز .

سأنتقل الآن إلى الجزء الثانى من النقود . وهو محاولة تحديد الحدادة بوصفها ظاهرة كلية . الحدادة وعى نقدي ضدى بإزاء العالم وإزاء نفسها أيضاً . ولذلك تحاول الحدادة أن تخرج من ذاتها وأن تقوم بممارسة نقدية لهذه الذات . الحدادة وعى نقدي ضدى له جذوره العميقة فى قضيتين أساسيتين هما : الزمن والتغير . مفهوم الزمن فى الفكر الذى يمكن أن نسميه الفكر «اللاحدية» . ولا أريد أن أسميه الفكر التقليدى . وهو مفهوم يرى أن الزمن يتحرك حركة باهظة . أى أن ثمة بداية وجوهاً ونهياً وعصراً ذهبياً . سواء على مستوى الفرد . أو على مستوى الجماعة . ثم يبدأ الزمن بالانحدار لنصل إلى ما أسماه العرب قديماً «فساد الزمان» . ووصف الزمن بالفساد هو وصف دينى . ذلك أن الفكر الدينى يصف الإنسان بأنه قد فسد . وقد وصف الخليل بن أحمد اللغة بأنها قد فسدت . وإذن فالفكر «اللاحدية» يرى الزمن أصلاً وجوهاً ذهبياً . وحركة الزمن ابتعاد عن هذا الأصل . وكل ابتعاد عن الأصل فساد .

أما التصور الحديث للزمن فهو يقضى ذلك . وهو تصور يجدد الزمن بأنه حركة إلى الأمام . ومن هذا المنظر يصبح كل تغير تقدم . ولذلك نرى فى الفلسفة الأوروبية والأدب الأوروبي والعلم الأوروبية هذا المفهوم الجدرى الذى يقول بمقولة «التطور» . بمعنى أن كل ابتعاد عن نقطة البدء تطور نحو الأفضل . على عكس المفهوم الآخر الذى يجعل الزمن زمناً بدلياً . الموقف من الزمن ومن التغير بهذا المعنى هو شرط أساسى للحدادة . ولذلك فإن تطور الحدادة فى الفترات التى ذكرتها لا يتم إلا فى هذا الإطار . وما أسماه عبد السلام المسدى للتغير من الدرجة الأولى يمكن أن يتفق مع إنجاز بشارة ولى نواسي . لقد أصبح التغير جوهرياً وأعنى التطور . ولم يعد الزمن فاسداً . بل ازداد بالتغير جوهرياً وتبلاً . ولذلك فهو زمن الخلق والإبداع . وهذا ما حدث لأنى تمام ولكن على نحو عكس . بعبارة أخرى ، ما حدث لأنى تمام هو تحول آخر للحدادة . حيث لم تعد

اللغة القديمة هى اللغة الذهبية . أصبح الابتعاد عن هذه اللغة تطوراً نحو الأفضل وليس فساداً .

هناك شىء آخر ذكره جبرا إبراهيم جبرا . أنا شخصياً أسيبه بالداخل - الخارج إذ يبدو أن «اللاحدية» هى عالم الخارج . وأن «الحدادة» هى التقيض . أعنى أنها تجسيد لمالم الداخل . ولذلك كان طبيعياً أن يكون فريد ويونج منطلقاً الأساسيين . فقد تقلا الاتهام من الذات . باعتبارها شيئاً خارجياً . إلى الذات باعتبارها الداخل الإنسانى . إن الوعى هو الخارج أما اللاوعى فهو الداخل . ما أقوله الآن هو أن هذه المطلقات الفكرية التصويرية تميل - وأنا أحدد كمالى - إلى نقل محور الفاعلية الإبداعية من محور الرسالة إلى محور الترميز .

إن افتراضى يحاول أن يتجاوز عدداً من المشكلات . هل تعتبر كل جديد حدثاً؟ بالطبع لا . وإذا اتفقت معى أن كل جديد ليس حدثاً بالضرورة . تتفق معى على أن الحدادة شيئاً يتجاوز الآتية . ومن هنا كداسين أن نكتة هذا الشىء .

شكري عياد :

الدكتور محمد بنيس عنده تعقيب فيما يبدو .

محمد بنيس :

فى نظرى أننا نعالق ما يمكن تسميته زمن الانقطاعات . لأن الانقطاعات هى السمة الفاعلة فيه . أى السمة الغالبة على كل تحولاته . سواء كان ذلك على مستوى التحولات الشعرية - الإبداعية أو النظرية . وأنا - هنا - أحاول ألا يتورط خطابنا فى القبول المطلق لمصلح الحدادة . وأفضل أن نظل على حدودها . وهنا لابد أن يأسر الوعى النقدي دوره الخلاق . ومن الصعب أن نبحث عن الحدادة كمفهوم داخل الممارسة الحدادية الإبداعية فقط . ما لم تكن هناك أسس نظرية تضبط الحركة . وإذن فليس هناك بد من سفر نظرى داخل سفر النص . ليتكامل البحث فى المسألة بمسئوبها النظرى والتطبيق . وعليان لا نخشى النظرية وأن لا نقس الممارسة على أساس أنها الحدود القصوى لوعينا . من هنا أستطيع أن أقول لا يمكن أن تستخلص الحدادة من استقراء للممارسة . بل يجب أن تكون الحركة حركة داخل الحدادة ونحارجها معاً . مع هذه الحدادة وصداها فى آن واحد .

وثمة توضيح لابد منه . فرما فهم من حديثى السابق أننى حددت الحدادة على أساس علاقتها بالواقع . وفى الحقيقة فإننى لم أقصد هذا المعنى .

لقد قصص أن منطلق الحدادة هو الواقع . أى الحدادة تكن فى الممارسة . وثمة فارق بين الحدادة بوصفها تصوراً وبين تحليلاتها المتعددة بملاقاتها المعقدة وتتاقضاتها . إن العلاقة بين النص والواقع بنيس . طرحها بتأن وحذر . إذن . فى الحق . لماذا هذه الحدادة ؟ أقول : لأنه كان ثمة سعى لتبديل الحساسية والرؤى للواقع . وفى اعتقادى أن هذا لا يمكن أن يتم إلا من خلال وعى نقدي بطبيعة الحال . أقول إن الحدادة لم ترتبط فقط بالتحليل النصى ولكن بالمركسية أيضاً . وهما

عنصران أساسيان في فهم الواقع والإنسان . وهذه الحدادة لها
« لا زمانية » بالطبع . بمعنى أن لها بنيتها . ولكن هذه البنية . أي
« لا زمانيتها » . خاصة للتحولات الزمنية .

كمال أبو ديب :

بالضبط . هذا ما أردت أن أشرحه .

محمد نبيس :

أنا لا أقرأ في النص المستوى اللغوي مجرداً . بل إن هذا المستوى
اللغوي هو المدار المبتين للنص بجميع العناصر الأساسية المكونة
للنص .

عبد الوهاب البياتي :

يمكنني أن أضيف شيئاً . يخص حركة التحديث التي بدأت في
العراق . يذكركم جبرا أن الحدائين العراقيين . السياب ونازك الملائكة
وجبرا وأنا . كانوا يشعرون بضرورة التمرد والثورة على السلطة الأبوية
والسلطة الفغرية . سقاً لم يكن وعينا مكملاً بهذه الحدادة أو بكل
تناقضاتها . ولكن كان ثمة بذرة التمرد أنفضت الممارسة والاحتكاك .

لقد كان الشعراء العراقيون كالرصاص والزهاوي والتنجي
متمردين . لكن تمردهم كان استثنائياً هماً . فكانوا يعددون ثانية إلى
أضحيان السلطة . أما تمرد الحدائين فقد كان تمرداً على الزمن
بفهمه الجذري الصحيح الذي يرى أن كل تطور حركة إلى أمام .

جبرا إبراهيم جبرا :

أرد أن أثير سريعا إلى شيء لمساة كثيرا في حوارنا . وكنت أود
لو مرت به في حديثي المستفيض منذ قليل . وهو أمر يتصل بالحدادة
والتمرد على القديم . أو الثورة على هذا الشيء الذي كان يجب أن
يُتمرد عليه . هو الحس بالفوضى والسر . إن الموضوع المطلق ليس
حديثاً . وإنما « الحديث » هو الذي يبي أن ليس ثمة شيء واضح .
منجز أو بسيط . ويجب على البدع أن يقرر ذلك فهي يدع . لأن
الشاعر الذي يجدد المفاهيم يوضح وبساطة . في نظر الحدائي يقوم
بعملية إغلاق لإمكانية التفسير والإشباع . على نحو ما نرى
لدى شوقي وحافظ والزهاوي والوصافي . العمل الحدائي يرى أن
العمل الإبداعي ليس شيئاً منتهياً منجزاً . بل هو إمكانية انتهاء
وتأويل . وهو أمر نلاحظه في الرواية الحديثة التي تميل إلى ترك النهاية
مفتوحة . إشارة إلى استمرار السر واستمرار البحث وتدفق الزمن
ليس ثمة جرم بشيء . وليس ثمة إنجاز نهائي .

أحمد عبد المعطي حجازي :

سألتص حديثي حول مسألتين :

أولاً : ما أثاره الدكتور عبد السلام المسدي كلام مهم . أوافق عليه
وأراه يصلح كمفتاح لطرح القضية . وحل إشكالياتها . وقد يتألفي
الكثيرون من الزملاء . ولكن أريد أن أوضح نوع موافقتي .

إذا كان العمل الأدبي أو النص هو علاقة بين القيمتين الدلالية

وقيمة الأداء . فإن نصيب العمل الأدبي من الحدادة يتحدد بتوسع
في تفسير بنية النص . ليقبل التغيرات التي تطرأ على نوع الرسالة التي
يعوجه بها العمل الأدبي . لكنني - من ناحية ثانية - لا أرى استبعاد
النوع الآخر . وهو أن هناك حدادة تمثل نوع المضمون أو القيمة
الدلالية . وأفترض أن تستخدم كلمة التعديل - أو التصغير - بدلاً من
« التركيز » . لأنه ليس هناك تركيز . وأخذ بعض الأمثلة لتوضيح
هذا في الشعر المصري . فـ « شاعر كالبارودي ينظر إليه غالباً . إما
باعتباره بداية الحديث رغم تقليديته . وإما على أساس نقيته وإتباعه
بأن ما صنعه قد أضر الشعر العربي . لأنه استقى نموذجيه من القدماء .
وفي ظني أن التعديل الذي أراد البارودي أن يجريه على القيمة
الدلالية للنص أدى إلى تعديل آخر لغوي . جعله يعود إلى طريقة
خاصة في الأداء لم تكن معروفة في زمنه . ولذلك أرى أن البارودي
قد أحدث ثورة تعطيها اللغة الشعر .

ثانياً : وهو خاص بما ذكره الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا من أن قيمة
النص الحديثة ترتد إلى الفوضى فيها ترتد إليه . أريد أن أقترح تعبيراً
آخر . لأن هناك تيارات حديثة لا تعتمد على الفوضى . بل تعتمد
السطوح . كالتيار التجسيلي في الشعر . والمسرح . والسينما . والفنون
التشكيلية .

هذا الاقتراح يضع التركيب والبساطة في قران واحد . لتحديد
مدى حدادة العمل الأدبي . فيقدر ما يكون النص مركباً فهو
حديث . ويقدر ما يكون بسيطاً فهو تقليدي .

هادي صمود :

أود أن أقول شيئاً عن المشروع الذي طرحه عبد السلام
المسدي . وهو في نظري يمثل قيمة فكرية توضيحية لكن قدرته
الإجرائية محدودة . لأنه يطرح مشكلة أخرى هي مشكلة علاقة
التحول في المضمون والتحول في الشكل . وهي مشكلة كبرى .

وتمه شيء أود أن أضيفه . وهو قد يكون قريباً من حديث
الأستاذ جبرا عن الفوضى . وحديث كمال أبو ديب عن عكس
مسار الزمن . والانتقال من الخارج إلى الداخل كضوابط للحدادة .
أقول : إن النص الحديث هو النص الذي يخرج من دلالة متغلقة
نهائية . ويضع نفسه في احتال بنوي ودلالي . أي النص الذي
يضر أكبر عدد ممكن من الدلالات .

كمال أبو ديب :

ولماذا لا نضيف أن الحدادة هي انتقال من الواحد إلى المتعدد
على كل صعيد . سواء أكان دلالي أم إيقاعي أم تركيبياً .

شكري عياد :

شكراً لكم جميعاً . وبشيل إلى أن لمره يستطيع أن يقول بثقة إننا
قد حققنا شيئاً . لأننا بدأنا الدوة بأسئلة عن الحدادة ومفهومها .
وانتينا إلى مجموعة من الأفكار المتقاربة التي أغنت الموضوع
وأضادت كثيراً من غموضه وتمقده .

خصائص الأسلوب في الشوقيات

بقلم : محمد الهادي الطرابلسي

مختبرات الجامعة التونسية
عرض : محمد عبد المطلب

الأسلوب باعتباره الجانب التحول عن اللغة في القاعدة النحوية . أو الصرفية . أو التركيبية . أو شيوع الظاهرة اللغوية أو اندثارها . أو استخدام الشحانات الدلالية التي تتغير من نص إلى آخر ومن عصر إلى عصر .

وقد أقام دراسته لشعر شوقي على استمالاته التي تنفرد بها مع جريانها على قواعد اللغة . أو تلك الاستمالات التي يشرح بها من مألوف الاستعمال اللغوي . أو تلك التي يتقدم أثرها أو يقل في النص . أو تلك التي تكون معاكسة لحركة التطور والتحول اللغوي مما يعود بها إلى وضعيتها . وقد يكون الاهتمام موجهاً إلى مقدرة الشاعر في قصيدة دون أخرى . أو غرض دون آخر من خلال الانطباع . عند مباشرة النص .

وقد اتجه المؤلف إلى تركيز عمله في ثلاثة أقسام كبرى . درس في القسم الأول أساليب مستويات الكلام . ودرس في الثاني أساليب هياكل الكلام . وأخيراً أساليب أقسام الكلام .

وفي القسم الأول يتدرج المؤلف من مدركات الحواس إلى ربط الشعر بحواس السمع والبصر واللمس . من حيث موسيقاه وحركاته وصوره . وهي التي تغل بحيط الكلام .

وشوق في محيط شعره لم يقتيد بمنطلقات محددة إلا في موسيقى الإطار التي تنزك في البحور والقوافي .

وفي موسيقى الإطار يسير المؤلف في إحصائية تتبعية . يلحظ فيها النسب المختلفة لاستخدام شوق البحور . نسبة الكامل ٣١,٠٨٪ . والنصف ٨,٦٤٪ . والوافر ٩,٤٥٪ . والطويل ٦,٤٨٪ . والبسيط ٨,٦٤٪ . والرجز ٨,٧١٪ . والجز ١,٠٨٪ . والرمز ٨,٣٧٪ . والخفيف ٨,٩٩٪ . والسرير ٤,٠٥٪ . والمقتضب ٥,٤٤٪ . والمجتز ١,٣٥٪ . والمقارب ٥,٦٧٪ . والمتدارك ١,٣٥٪ .

كما يلحظ المؤلف التزام شوق ببحور الخليل واحترام سنها . وأن أكثرها الكامل وأقلها المقتضب . وتدل المقارنة بين هذه النسب ونسبة استخدام القدماء والحدثين لنفس البحور أن شوق يتزعم إلى المحافظة على الإطار الكلاسيكي . يلازمته النسب القديمة في الوافر والخفيف والبسيط والسرير . ويتزعج إلى الخروج عن هذا الإطار في الصعود بنسبة الكامل . والتزول بنسبة الطويل . ولكنه في الرجز

لقد استقرت اليوم نظرية الأسلوب كمعطى جليد للدراسات النقدية التي تتصل بالأدب وتستخرج ما فيه من قيم تعبيرية . وتروصد ما فيه من خصائص . مستفيدة في كل ذلك بالبعد التاريخي للبحوث اللغوية . وكان هدف عامة الأسلوبيين إعطاء عملهم خاصية منهجية . يمكن المتلقي من الفهم والتأثر . من خلال النسب التركيبي للأسلوب . مع الوعي بما يحققه هذا النسب من غايات جمالية . والملاحظ أن البحث الأسلوبي انطلق في ثلاثة اتجاهات :

الأول : يدرس الأسس النظرية لبحث الأسلوب وهو ما أطلق عليه « علم الأسلوب العام » .

الثاني : الاتصال ببلغة معينة لدراسة خصائصها الأسلوبية لرصد ما فيها من طاقات تعبيرية .

الثالث : دراسة لغة فرد من خلال نتاجه الأدبي باختصاص لغته لأنواع من التحليل . بالاحتكام إلى معايير موضوعية . تفسر دون أن تقتصر .

وهذا الاتجاه الثالث هو السائد في علم الأسلوب اليوم . وهو الاتجاه الذي يمكن أن تنسب إليه الدراسة القيمة التي قدمها محمد الهادي الطرابلسي عن خصائص الأسلوب في الشوقيات .

وقد استهدف المؤلف من هذه الدراسة وصف نظام اللغة العربية في طور من أطوارها لتبين ما في قواعدها من ثبات أو تحول . ثم محاولة استكشاف حدود المستويات اللغوية في الكلام . وتحديد وظائف اللغة في بلورة هذه المستويات . ثم تركيز هذا البحث على شاعر معين هو أحمد شوقي . ليكون ذلك وسيلة إلى إبراز دور الفرد في اللغة . والطابع التي تتسم بها في شعره . ويسبق كل ذلك محاولة وضع أسس الأسلوبية التطبيقية في اللغة العربية .

والمطلقات الأساسية للمؤلف هي الشعر الذي يتميز - عنده - بالمصدون القمري أولاً ثم إمكانية الأداء ثانياً . ثم اللغة التي تغل للظهر الثابت في الكلام بقواعدها الثابتة ونظامها المحكم . ثم

والتكرار ، من حيث قصد جها تكرار الاستعمال في السياق الواحد .
والترديد إذا جاء بعد مقادير منتظمة يكون أدق مما لو جاء بعد
مقادير غير منتظمة ، وقد أفاد هذا الاستعمال - في الشوقيات -
التقارب كقوله :

**وتسقطت لغة الكلام وحاطت
عسى في لغة الهوى عيسيناك**

كما أفاد التقابل بين الواقع والمتوهم كقوله :

**سألت السلب عن تلك السلب
أكن لسلبا أم كن ساعدا**

والتقابل بين الحاضر والعام وبين التأكيد والتجريد . كما أفادت
المبالغة أحيانا .

وعلى هذا فالترديد مظهر من مظاهر تجبير الجديدي من الطاقات
الدلالية .

أما التكرار فيتمثل في استخدام اللفظ مرتين في نفس المعنى
اللفظي بحيث يمرر عن عملية ضرب لا جمع . والضرب يمثل تكتيفا
على مستويين : مستوى العدد وهو مادي . ومستوى الوظيفة وهو
معنوي .

في مستوى العدد مثل :

**أراكم مفصلا من مهر سباق
فلمست نزيد مها في السهام**

وفي مستوى الوظيفة مثل :

**يسأل الناس عندها الناس هل في الناس ذو القلعة التي لا تنام ؟
فوردت (الناس) فاعلام ثم مفعولا ثم مجرورا .
وقد يكون الضرب عن طريق التسلسل مثل :**

واسفروا بفتح الله لكم بابا فبابا

وقد يكون هذا التكرار للضرورة لغوية ، ويتمثل في حالة
الاستشاف . ودفع الالتباس . أو مجرد جمال الصوت . أو مجرد ملء
البيت .

ويطلق المؤلف على (الجناس) استعمال الدال دون المدلول .
وللأحظ أن نسبة الجناس التام في الشوقيات ضئيلة جدا . وهذا
معناه أن الشاعر يستخدم الاسكانات الموسيقية بقدر ما تساعد على
إدراك المدلول وتقريبه إلى الألفهام . وقلما يستخدم شوق جناسا ليس
له مدلولية ذات بال .

ويطلق المؤلف أيضا على ظاهرة «التقطيع» موسيقى الإطار
الدلال الموسع . حيث يدرس فيها موسيقى التراكيب الجزئية أو
الكلية التي تساهم في بناء البيت أو إقامة قصيدة كاملة .

ويلاحظ أن التراكيب في الشوقيات تتجانس في مستويين :

يختلف القديم والحديث معا . وفي تتبع القوافي في الشوقيات يحمّد
المؤلف على الأبيات لا الأشعار . وجملة أبيات شوق ذات القوافي
الليدة تبلغ نسبتها ١٥ ٪ . ومعظم شعره فيها من قافية الراء يليها
النون . أما القوافي المطلقة فنية الجرى المكسور فيها ٣٨ و ٣٣ ٪ .
والفتوح ٢٩ ٪ . والمضموم ٢٠ ٪ . والمجردة من الجرى
١٥ ٪ .

وبالنظر إلى أنواع القوافي حسب إفرادها بالاعتداد على الأشكال
الصورية العامة نجد أن نصف شعر شوق قافيته موزعة على مقطعين .
وثلث شعره على مقطع واحد . وهذان هما مظهر القافية المتوسطة
الكثافة . أو ما فوق التوسط بقليل .

ومعظم أصوات الروي عارجها من أدق الحنك إلى الشفتين .
وأكثر الأصوات استخداما الراء والياء والنون واللام والذال .
كما هي عند عامة شعراء العربية . وتجر شوق في قوافيه بالخروج عن
طاق القصيد الممودية إلى الأراجيز والموشحات لا يبدو أن يكون
تحررا مشروطا مقيدا . بل هو تأكيد لحافظة الشاعر على ماسته القدماء
من أساليب الإطار في مستوى الموسيقى .

وينتهي المؤلف إلى تقديم نسبة استخدام الجرى المفتوح وتأثير
المضموم عند شوق . الذي يختلف في ذلك القدماء وأحاديثين .
ويخلص المؤلف إلى أن لراء قافية شوق ليس كبيرا إذا قورن بالشعر
الحديث . وإلى ارتفاع نسبة التقييد من القوافي بالنسبة للشعر القديم
وانخفاضها بالنسبة للشعر الحديث . وهذا كله يؤكد أن شوق كان
هزة وصل بين مرحلتين كبيرتين . وفي الحديث عن موسيقى الحشو
يعتمد المؤلف على العلاقة بين الدال والمدلول حيث يعالج أهم
المظاهر الموسيقية التي ارتكزت على شقين : حد أدق وهو الصوت
للرّد . وحد أوسع وهو مجموعة الأصوات المختلفة المدلى من صورة
إلى أخرى .

في الإطار الدلالي الأدنى يلحظ تكرار الأحرف المهموسة ، وإرتباطها
بدلالة محددة نظرا لاحتياجها إلى جهد في الإخراج .

أما الأصوات المعبرة بصفتها الثانوية فلها الراء التي ارتبطت
بدلالة التأم والتزويج إلى المحول . ومنها اللام التي يكثر اقترانها بمعنى
الهدوء والفتور .
ويلحظ المؤلف تكرار الأحرف النحاسنة والمتقاربة ودلالتها على
المقابلة بين الغفلة والتمر . والحرف والإقدام . والتحرك الممودي
والأفق . والحركة والنشاط .

ويخلص من ذلك إلى أن خصائص الصوت الموزول في الشوقيات .
وإن انقطعت صلتها بالدلالة . فإن ارتباطه بأصوات موزولة أخرى
يكسبه صفة دلالية . أثر ربط الأصوات بعضها ببعض . وربط
المعاني بعضها ببعض .

ويفيد المؤلف مما قدته المباحث البلاغية القديمة في البيديعات في
محاربة رصد بعض ألوان الأداء في الشوقيات ، وما ينتج عنها من دلالة
معينة . مع إعطاء هذه الألوان بعض تسميات مستحددة .
(فاستصاحب أصون الدال وأصول المدلول) **يندرج** تحته الترديد

أشكال مختلفة. وأحكم عناصرها ومنازلها من التركيب بتقدير المسافة بين بعضها، حيث مثبت منتهيات فنية ساهمت في شعرية القصيدة، وعززت موسيقى الإلحان بإيقاعات عديدة غير مشروطة، فكانت تولد صورا سموعة، أو تدعيم البيت بجماليات مختصة بتوليد صور مؤثرة. ومن الأساليب التي استعملها شوقي للتعبير عن الحركة «العكس والتناظر» و«عكس الترتيب» و«التناظر» و«قلب الوضويعات» و«الاطراد».

وإنطلاقا من يباحث علم البيان «على صوره القديمة» - أيضا - يدرس المؤلف «الصورة» عند شوقي تحت اسم مستحدث أيضا هو «مستوى المراتب».

ويبدأ بالتشبيه باعتباره أن شوقي من شعرائه «أن غالبية صوره من بابه. وأن أكثر من ثلث تشبيهاته من باب التشبيه المرسل. ونصف أمثلة التشبيه المرسل - عنده - مرتبة العناصر. وغالبية الأداة فيه «الكاف» ثم «كأن». والنظرة العامة للتشبيه المرسل عند شوقي - تسمح بإبداء الملاحظات الآتية:

- ١ - الصدارة للشبه غالبا ووجه الشبه أو الأداة نادرا؛
- ٢ - المرتبة الثانية للأداة أكثر الأحيان. ثم وجه الشبه. ثم التشبيه. أما التشبيه فلا يرد في المرتبة الثانية.
- ٣ - المرتبة الثالثة للتشبيه به. وفي النادر للتشبيه. أما الأداة فلا ترد في هذه المرتبة.

وورد التشبيه - في الشوقيات - مرارا بهذه الأهمية. واتسام عناصره بالمتقنية. مع غلبة المصيريين الرئيسيين - وغلبة «الكاف» في بنيتها، يشهد بأن هذا اللون هو أبسط مظاهر التشبيه وأكثرها وضوحا. وهذا يفسر قوة طاقته الإبداعية. وضعف طاقته الإيحائية. مما يدل على اتصاله بالواقع الذي عليه شعر العرب عموما.

وقد يعتمد التشبيه على حذف وجه الشبه أو حذف الأداة أو حذفها معا. ولكن لاحظ أنها يتلازمان حضورا وغيابا. وعموما نجد أن شوقي في بناء صوره - يحرص على شيئين معا: إصابة الهدف بأقرب سبيل مع أبلغ التأثير.

أما بالنسبة للتشبيه المقلوب فإن حظه قليل في الشوقيات. وهو يفضى إلى المطابقة التامة بين الموصوف وصورة بحيث يدبجان في لوحة واحدة.

وعلى عكس ذلك يكثر التشبيه الضمني مع تعدد أنواعه. ويفسر المؤلف هذه الوفرة بعنق نظرة الشاعر في هذا التشبيه. وإن لم يسلم أحيانا من التعمية والغموض.

وتأق الأسطورة في مرتبة تالية للتشبيه بنوعها «التصريحية» و«الكنية». والأولى ترد - في الشوقيات - مقيدة في أغلب الحالات. ولا ترد مطلقة إلا نادرا. في هذه الأسطورة من المتبقيات ما يوجه نظر المتقبل إلى مواطن التشابه. ويخلص الصورة من الإيهام.

مستوى عمودي، حده الأعلى البيت - وحده الأدنى الشطر. وعلاقة البيت فيه أو الشطر تكون بما يليه من أبيات أو أشطر. ومستوى أفقي، حده الأعلى الشطر وليس له حد أدنى معين. وعلاقة التركيب فيه تكون بتركيبات أخرى في بقية البيت. وفي المستوى العمودي يتبع شوقي إلى التقطيع في القصائد الطويلة. ليعتقل إيقاعا موسيقيا متنازعا. يمثل وقفة تأمل واستراحة. لاستعادة النشاط قبل الخادى في القصيدة. كما يساعد على خلق جو ملحمي خائل. يقوم على الاستقصاء دون الإيهام، ويظهر ذلك بجملة في الحمزية النبوية.

والخلاصة أن الإلحان الدلالي للموسيقى الموسع إنما هو تواشيع خاصة تجرّع في الإلحان الموسيقى العام فتردد أصواته انسجاما ومضمرته جلالة. وللملاحظة تناسب التقطيع العمودي مع وقفات التأمل في القصيدة الطويلة. وتتألف التقطيع التال مع مقامات المقابلة والازدواج. أما التقطيع الرباعي وما جاوزته فيتناسب ومقامات التفصيل والاستقصاء.

وتناول المؤلف المظاهر الموسيقية الخاصة حيث تعرض للقافية الداخلية والترصيع. ولأشهر أن شوقي في كل أشكال الترتيب أجرى القافية الداخلية مغايرة للقافية العامة. ولم يكسب طاقة دلالية علاقة إلا إذا وسع استعمالها إلى أكثر من بيت. فالقافية الداخلية لها وظيفة خاصة في القصيدة تتمثل في الربط بين القضايا بأشكال مخصوصة. وتبدو ظاهرة التدوير من حين لآخر - في الشوقيات - مولدة موسيقى خاصة. مع سبك شطري البيت في قالب موحد. كما أننا نخرج القصيدة من نسقها العمودي التال إلى نسق عمودي موحد الإلحان.

وما حرسه البلاغيون القدماء في باب رد الأعجاز على الصدور والتذليل عند مرسل المؤلف تحت اسم «موسيقى المقاطع والمطالع». والمقطع هو الفرد المتخير لحاتم البيت. والإلحان الذي يمتصن كل عناصر القافية أو بعضها وموسيقاه من أهم الأشياء المثيرة للانتباه والمطلع هو التخيير لصدارة البيت. وهو - أيضا - يلفت الانتباه إلى عدة نواص. وإن كانت الموسيقى أضعفها. والتصدير يمثل - عند شوقي - عملية تركيز للاهتمام في البيت. حيث إن اللفظ المحدث فيه بمثابة اللفظ الجامع للمعنى.

وللملاحظة أن شوقي لم يقدم شيئا جديدا في موسيقاه. وإن لم تقل هذه الموسيقى من جمال مستمد من السن المتبعة والوصايا القديمة.

ويستمر المؤلف في رصد بعض القيم التعبيرية في الشوقيات. مع إفادته من البلاغة القديمة. خصوصا ما درس تحت باب المهجرات المعنوية. وأتاهما هو «مستوى الموسيات والحركة».

وأبرز أساليب التعبير عن الحركة - في الشوقيات - للمقابلة بين مبادئ الأشعار ومعانيها، ولكن طرائقها عند شوقي ليست في وفرة استخدامها وكثرة أطرافها فحسب. وإنما في تنوعها ومدى عمقها فقد استغل الشاعر إمكانات التقابل في الرصيد اللغوي المثرى. واستنبط إمكانات جديدة. بملكته الفنية المحافظة. وأخرجها في

الواقعة . ليحس الإجماع الغالب في عملية التصوير . والدور الذى تؤديه الصورة مكتملة في بناء الشعر .

لقد كانت صور شوق موزعة على العالَمين : المحسوس والمجرد . وبحسب الدرجة التى يجتذب فيها العالَمان صور الشاعر وكذلك موضوعاته . وبحسب كميّات انتقال الشاعر من المحسوس إلى المجرد والعكس يمتدح ما يميز صوره عن صور غيره . وقد اهتم المؤلف بانتقال الشاعر من نقطة إلى نقطة أخرى في نفس العالم . كأن يصف محسوساً بمحسوس . أو يصف مجرداً بمجرد . وأسمى هذا الانتقال «تعميضا» لأنه يقوم بتبنيته المثالي إلى زوايا نظر جديدة طريفة . تعوض فيها الصور الموصوف .

أما انتقال الشاعر من نقطة تنتمي إلى عالم إلى أخرى تنتمي إلى لآلئ . كأن يصف محسوساً بمجرد . أو مجرداً بمحسوس . فقد أطلق عليه المؤلف «تحويلاً» لأن الشاعر إذ ذاك يولد من الموصوف صورة مختلفة يعمل فيها الخيال كثيراً بلورتها .

وفي الصورة الاستعارية تبرز علاقات التداوي ودلالاتها . ذلك أن هذا التداوي هو الذى يقرب بين الموصوف وصفته بسبب ارتباط أحدهما بالآخر عضوياً . وإمكانية قيام أحدهما مقام الآخر والدلالة عليه . فالعجب بين الشقّين هنا ليس بالمشابه وإنما بالتداعي . ودراسة الصورة القائمة على التداوي - في الشوقيات - استدعت تصنيفها إلى ثلاثة أنواع :

علاقات التداوي المبنية على الجاهز . وتشمل الجاهز المرتب والجاهز المعكّر . فالعلاقات المبنية على الحقيقة . ويعني بها - المؤلف - الكتابة بأبرز أنواعها من التلوّج والإشارة والرمز والتعريض . ويضيف إليها الدوران^(١) والتلطيف^(٢) . وأخيراً العلاقات المبنية على الوهم وتغلغل التورية .

ويمكن الخلوّص من دراسة الصور عند شوقي إلى الحقائق التالية .

١ - صوره عموماً لا تحرك القارئ المقطع عن البيئة العربية . أو المعزول عن مسيرة الحضارة العربية .

٢ - صوره محدودة المدى لا تتجاوز البيت الواحد . وتعرب عن نظرة تفكّكية للوجود .

٣ - صوره جزئية ضيقة الأفق لا يصف فيها الشاعر كل الدقائق والموصوف .

٤ - صوره واضحة ويقرّر أكثر مما تثير .

٥ - وهي معهودة في الغالب . وليست دالة بذاتها وإنما بخلفياتها . والشاعر ينظر فيها إلى الحاضر بعين الماضي .

وينتقل المؤلف إلى القسم الثاني من الكتاب متناولاً «أساليب هياكل الكلام» . حيث يرى أن النظر فيها هو نظري ارتكاز مواد اللغة . وطرق توزيعها على شبكة الإرسال وكيفية تمايشها وتعامل أطرافها المختلفة بعضها مع بعض .

وهياكل الكلام - في الشوقيات - قابلة للدرس في فصلين فصل يصف فيه عتايبه للبحث في بنية القصيدة . وفصل يبحث فيه بنية الجملة .

أما الثانية فهي أقلّ منها نمياً . مع ملاحظة قلّة أثر «التجريد» والإطلاق فيها . مما يسمح بتقرير أن استعارات شوقي «المكتبة» غالباً ما تأتي «مرشحة» . وهذا يجعل شكل الصورة بعيد المأخذ . ودلالته بعيد المرئى . بمقتضى التوغل في وصف المستعار دون المستعاره .

ومصادر الصورة التشبيبية - عند شوقي - مضبوطة في صنفين : المصادر التجريدية والمصادر الثقافية . والمصادر التجريدية تأتي من الطبيعة الجامدة - وهي أكثر مصادر شوقي - فكان يحسمها النور ومشتقاته . وقد استمد معظم صوره النيرة من القرآن - دلالة على نزعه الإسلامية العميقة .

كما تأتي هذه المصادر التجريدية من النبات والوسائل والتضاريس وإطار الطبيعة العام . وإن كان في النبات تميز بشيوع صورة «البان» وفي الوسائل صورة الماء النازل من السماء والتابع من الأرض .

أما الطبيعة المتحركة فقد اعتمد فيها الشاعر الحيوانات المفترسة وخاصة الأسد والذئب . وعندما يعتد الطيور فإنه ينظر إليها من حيث ميزته وهي الطيران في الجوّ لا من حيث الشكل الخاص . وهو يتجه بنوع خاص إلى (القطا) و (الببل) ومن الكواسر يتجه إلى (النسر) و (الباز) و (العقاب) .

وبالنسبة للحيوانات غير المفترسة نجد (الظبية) أكثر وروداً مع ارتباطها بلأثر الجميلة المشوقة . ثم البقرة الوحشية .

أما الحشرات والزواحف فالتلحة أكثرها وروداً - في الشوقيات - ثم الحية الرقطاء مع ربطها بصورة الإنسان الخبيث .

ويقرّر المؤلف أثر الطبيعة بمظهرها في الشوقيات . ورغم تنوع العناصر التي اعتمدها في التصوير فإن مزجها واحد . فهو في اتجاهه إلى الطبيعة الجامدة ينزع إلى اقتباس الصور مما اتسم بالإشراق والحسب . وفي اتجاهه إلى الطبيعة المتحركة ينزع إلى اقتباس الصور لما اتسم بالغمظة والقوة والنفع كثيراً . ومما اتسم بالفرد كالذئب . والضرر كالحية . وتميزت الحيوانات التي اعتمدها في الجملة بانتمائها إلى حديقة مشرقية صحراوية بدوية .

ويتبرع الإنسان أحد مصادر التصوير عند شوقي . كممثل لوحدة متكاملة . مما يعطى للصورة صفة التشخيص . وقد لا يتحقق ذلك عندما تعتمد الصورة على هيئة من هياكل الإنسان . أو عضو من أعضائه . أو عرض من أعراسه . أو آلة من آلاته . أو أداة من أدواته . وعلى كل فثوق نادراً ما يشخص شيئاً أو مستحيلاً .

وقد يعتمد شوقي في صوره على مصادرته الثقافية التي وفرتها له نظرية في المعارف الإنسانية . وهذه المصادر ثلاث شعب : الآداب وتقتصر على الأدب العربي . وعلوم الدين . وعلوم الإنسانية وتقتصر على التاريخ . وتكاد تتساوى هذه المصادر الثلاثة في حظ اعتماد الشاعر عليها .

ومحاولة تحديد دور التصوير - في الشوقيات - جعلت المؤلف يبحث في طبيعة العلاقات التي يربطها الشاعر بين الموصوفات والصور

وقد أدخل المؤلف «الاعتراض والزيادة» في مظاهر تغيير الترتيب في عناصر الجملة . من حيث كان المقصود به تحويل أحد عناصر التركيب من منزله وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل ، فزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبي عن التركيب يقطع هذا التسلسل . كما تتناول المؤلف «الحذف» باعتباره من أبرز عوارض الكلام المركب . وأوضح عناصره في الشوقيات وحذف المسند إليه في الجملة اللاحقة . وحذف المسند والمسند إليه معاً في الجملة الفعلية . وحذف المفعول به في الجملة الفعلية كذلك . ثم حذف النعت وحذف المضاف إليه . وحذف حرف الجر المتعدد به الفعل «أَنْ» و«أَنَّ» وضمير الطائفة . وضمير الفاعل وحرف النداء . ووسائل التي أو التي وأداة الاستفهام .

أما آخر عوارض التركيب فهو «النقل» . وقد اعتمد المؤلف في رصده على مقياس ذوقه الشخصي . وإن كان هذا النقل ليس وفيما في الشوقيات . بحيث يحتاج إلى معالجة خاصة .

والحديث عن «التعابير» يقتضي البدء بتحديد ما هي الوحدة المنوية الدنيا التي يتجسّد تركيب ما في الكلام . ويمكن الاهتداء بآلية بتقطيع هذا الكلام وبمراجعة تمام المعنى . وهي بجانب محور الذي يلتحم فيه اللفظ والمعنى .

ويستفاد من دراسة التعابير - في الشوقيات كظاهرة أسلوبية - الوقوف على أثر الثقافة فيها من ناحية . وأثر الخلق الشخصي فيها من ناحية أخرى . مع ملاحظة مظهر خاص يقوم فيها بدور كبير وهو «التصوير الحكيم» .

ويمكن رصد أثر الثقافة - في الشوقيات - من خلال التعابير الجاهزة المشتركة . والتعابير الجاهزة الخاصة . ومن خلال الاقتباس . والملاحظ أن المؤلف لجأ إلى التقييم المعيارى - عائلًا المنهج الأسلوبى - وهو يعرض لبيان أثر الخلق الشخصي في تعابير شوقي . مبينا ما وقع فيه وما أخفق . وقد خلص إلى أن تعابير شوقي فيها القدم والطرافة ، والأول تمثل تلك التعابير الجاهزة المشتركة ، التي إذا استخدمها شوقي في ميثاقها المعروفة لم تدل إلا على ثروة رصيده الثقافي فصب . أما إذا تصرف فيها فإنها نجح من جديد . فتدل على ثروة ثقافته وحسن تصرفه فيها . كذلك التعابير الجاهزة الخاصة - التي نكاد نتحصّر في القرآن والأشعار . وهي تؤدي دورا كبيرا من حيث إنها توفّق في العري والسلم الحسن بعوالم محبة ليست غريبة ولا مثبلة .

أما الطرافة فتتمثل في قوة التعبير بطلاقة التصوير . وذلك يتأتى بعين اللماسة بين أدوات التعبير وأهدافه .

ويمكن اعتبار الحكمة - في الشوقيات - من أبرز مظاهر التعبير حيث بلغت جملة أبياتا ١٤٣٦ بيتا بنسبة النح من كامل الأبيات وعددها ١١٣٢٠ ، وهي في الغالب تعبير عن حقائق خالدة ، أو بدييات مفررة ووضيحات مبسطة .

وحدو الحكمة - عند شوقي - يتمثل في مقدمة القصيدة كسببه إلى

وبنية القصيدة في الشوقيات لا تتميز عنها في الشعر العربي القديم إلا عظام ثلاثة . تتجسم في أصناف ثلاثة من أنواع الشعر : الموشحات . والمعارضات . والحكايات . وكل نوع منها ازدهر مع شوقي بشكل متفاوت . ولم يكن لها ازدهار بعده فيما عدا الموشحات . وكان حظ المعارضات والحكايات - في الشوقيات . كبيرا . حتى كاد يخرج بها الشاعر من باب أساليب البناء الشعري إلى باب أغراض الشعر . ولمع امتداد هذين الأسلوبين بعد شوقي قويت طراقتها عنده إلى حد كبير .

وبالنظر في الهيكل الخارجي يلاحظ المؤلف أن المعارضة عند شوقي ليست معرضا لقدرة اللغة وإنما هي عمل على إبراز قدرة اللغة العربية على الاحتفاظ بديبايتها. الكلاسيكية في العصر الحديث . كما أنها ليست أسلوبا المنفذ الشاعر ليلبت قدرته على محاكاة القدماء . وإنما هي أسلوب عمل به الشاعر على إبراز مدى ثروة التراث العري الأدبي . وعمل به على الدعوة إلى مراجعته وتخله . والمعارضة عند شوقي - مشهد تكلمي يبنى على أصل لكن لا يتقيد به . ويتبنى بعض ما ورد فيه دون أن يقصر في مزيد ثرائه . ولهذا يصح اعتبار المعارضة عند قراءة جديدة للتراث . مع ملاحظة بروز شخصية شوقي في معارضاته ووضوح عظاته فيها .

أما الحكايات فتتميز بنظمها في فترة محدودة من حياته الشعرية بين سنتي ١٨٩٢ - ١٨٩٣ وهي الفترة الباريسية . ومن هذه الناحية فهي تستجيب للدراسة الآتية . وقد تضمنت ٥٥ حكاية وجملة أبياتها ٧٤٦ بيتا . ومعدل الحكاية ١٤ بيتا . وأكثر من نصفها أراجيز مصرعة الأبيات متنوعة القوافي . ويلاحظ المؤلف قصر نفس الشاعر فيها . من حيث المدى . والحلقة والربوية . من حيث تنوع القوافي والتعب هو أكثر الحيوانات مساهمة في بناء الحكايات . بله الجار . ثم مجموعة تضم الأرنب والذئب والقرد . أما الطيور فهي الببغاء ، والبلبل ، واليوم ، والحمامة ، والحفاش ، والطاووس ، والمصغور والغراب ، والقطرة والهدوء وإنمامة .

والنظر في بنية الحكاية . والمقدمة والإطار بما فيه من حوار وزمن ولغة . يؤكد ضعف حكايات شوقي بالنسبة للغربيين . ولكنها تظل قوية إذا قيست بالشعر العري وميزاته الخاصة . فضلا عن قيمها التثائية والتعليمية .

ومن خلال الهيكل الداخلي يعالج المؤلف التركيب عند شوقي . من حيث التقديم والتأخير ومتضمنيات الصوتية والمعنوية . ويرى أن المتضمنيات الصوتية هي كل ما اتصل بالواقع الحسي . فن ألوان تغيير الترتيب في الشوقيات ما اقتضاه مقطع البيت من الناحية الصوتية . ومنها ما تطلبه التوازن المراد بإعصاف الكلام له . ومنها ما استدعاه اجتذاب القتل .

أما الأهداف المعنوية فهي لطائف المعاني التي كان التقديم والتأخير لتأجيدا . وهي في الحقيقة طاقات تعبيرية جديدة . تلحق المعاني الظاهرة . فتريدها تلقيا وتأكيذا . عن طريق التخصيص والإبراز .

والنكرة المحضة - في الشوقيات - يكون تنكيرها ظاهرياً ، بينما
في تنوع في الباطن إلى التعريف ، يقول شوقي :

**سموك في شرق البلاد وسُمرها
كأصباح كهف في عقيق سبات**

حيث ترد لفظة «كهف» نكرة في الظاهر ، ولكن البيت لا يستقيم
معناه إلا باعتبارها محذوفة الأداة (أل) التي تعلقها بـ «سبات» ،
لا توحى به إلا الصورة القرآنية في هذا المقام .

ويلحظ المؤلف نزعة غالبة - في الشوقيات - إلى تعريف الاسم
بوسيلتين معاً : «العلمية» و«الإضافة» ، أو «التعريف» بـ «أل» مع
«الإضافة» ، بحيث تفقد الإضافة طاقها الأصلية في التعبير .
وتكتسب طاقة جديدة للتعبير عن معانٍ دقيقة أخرى .

وعلى كل فقد استطاع شوقي أن يولد الطاقات الدلالية في الكلام
بإستزام قواعد اللغة حيناً ، وبالتصرف فيها حيناً آخر ، وذلك بتعليق
ظاهرة على أخرى في الاستعمال ، كتعليق الأسماء المعروفة بـ (أل)
لإفادة الاستغراق على غيرها ، وتعليق معنى الكمال في الصفة على
لختلف المعاني التي يفيدتها الاستغراق .

أما تجاوز قواعد اللغة فتجده في ظاهرة التعريف حيث يجمع
شوقي بين وسيلتين في اسم واحد ، مع إفادتها في نفس الوقت

والإكثار من الأعلام خاصة - في الشوقيات - فهي ترعرعها .
ولعل أعلامها من قبيل أسماء الأشخاص ، وأسماء الأماكن
والبُلدان ، وتكثر - على وجه الخصوص - في المراثي والقصاصات
التاريخية والدينية والاجتماعية .

ووردت أسماء الأشخاص المكونة لأعلام الإخبار^(٣) - في شعر
شوقي - تساعداً على ضبط الإطار الزمني ، كما تقوم أسماء البلدان
بتحديد الإطار المكاني . أما أعلام الإخبار^(٤) فلا ترتبط بالموضوع ،
وإن هي دلت على أزمنة وأمكنت ، فليست تفيد الدلالة على
الظرف ، وإنما تؤدي وظيفتها لغير ما وضعت له في اللغة ، وهي
بذلك تساهم في شعرية القصيدة . فإن هي دلت بمحقيتها - عند
شوقي - فهي دلالة على مثل عليا مشتركة ، أو شخصية تترجم عن
نظرة الشاعر للكون . وإن هي دلت بمصادرها فمصادرها الشعور
الديني ، والشعور الوطني ، والشعور الفردي عند في الغالب ، أما
دلالتها الفنية فتتمثل في مجيئها للتصوير أبداً ، يسوقها الشاعر حيث
يريد صورة مرئية ، وإن كانت ذهنية في نفس الوقت .

ومن ظواهر الاستعمال عند شوقي ورود الضمير عائداً على
لاحق ، ويرى المؤلف أن هذا الاستعمال يخص بالشعر ، وأنه عند
شوقي يختص بمزلة معينة في البيت وقليلاً ما يرد في مزلة غير معينة ،
فهو يجوز يتولى عن الإتيان بفيدى الشعر الرئيسي : الوزن والقافية
عموماً ، فكان دخوله دخول الضرورة^(٥) .

وقد تحقق بهذا الاستعمال جانبان :

إجمالي : يتمثل في إحكام الصلة بين مطلع البيت ومقطعه ، وإبراز

الإنجاء العام الذي يتخبر الشاعر السير فيه ، أو للثلث الأعلى الذي
يشترك فيه مع القارئ - وقد تأتي في بداية قسم من أقسام
القصيدة ، فخلب دور النشاط لطرق التبليغ ، والضمان للتواصل
بينها بجانب ربطها بين أقسام القصيدة . وعندما تأتي الحكمة في
الخلاصة تفرز عبرة المقصود ، وتخل ملحة الحتام ، وقد تأتي الحكمة
في الشوقيات كأداة فصل أو وصل بين معنيين جريئين .

ومن الممكن اعتبار الحكمة - عند شوقي - عرضاً يقوم مع بقية
الأغراض ، خاصة في قصائد الرثاء . فالحكمة أسلوب من التعبير
تنص به شوقي وطبع به شعره ، وهو في ذلك لم يحى سنة قديمة
فحسب ، وإنما توغل في الإنجاء بشكل برهن على أصالة بالغة الأثر .

ويعرض المؤلف للأساليب الإنشائية ، ويلاحظ اعتياد شوقي على
«الإشياء الطلي» كثيراً دون أسلوب «التي» ، وإجرائه بوفرة
واضحة ، ولدى مقامات مختلفة يعطيه طرافة خاصة ، وسر هذه
الطرافة في أن الحوار الذي تنبئ به ليس إلا من قبل حديث الشاعر
إلى نفسه وإلى المستقبل ، فهي خارجة عن أوضاعها اللغوية أبداً إلى
وظائف جديدة . و«الاستهزاء» يأتي كثيراً - في الشوقيات - ومع
كثرة لا يكتاد يأتي لمضى «الاستهزاء» إلا في ظاهر التراكيب ، فهو
«مطلق» لا يحتاج إلى جواب . أما «الأمر» فأسلوب لا يعقد صلة
ولا حواراً بين طرفين نصائين ، وإنما عقد الحوار بين الشاعر
والقارئ وإذ ورد في المطالع ، وإذا ورد في غير المطالع يكون غرضه
عقد الحوار بين المعاني الجزئية و«غرض القصيدة الرئيسي» . ويأتي
أسلوب «النداء» بوفرة - في شعر شوقي - مطلقاً لا يقتضى تلبية ،
لأن «النداء» عنده موضوع في القصيدة عادة ، وليس طرفاً ثانياً
يشترك في بناء الموضوع ، ولذا لم يكن النداء - عنده - خارجاً عن
معناه الأصلي .

والخلاصة أن لغة الأنظم في شعر شوقي كانت ملتزمة بمجود
القواعد في العربية في بعض جوانبها حيناً ، ومتحركة عن أوضاعها
الأصلية حيناً آخر ، ولكنها لم تغل من مرونة في ثباتها ولا من استقامة
في نحوها .

ويأتي القسم الثالث من الكتاب متناولاً «أساليب أقسام
الكلام» ، والذي انصرفت فيه عناية المؤلف إلى دراسة الأقسام الثلاثة
للكلام : الاسم والفعل والحرف ، وهي دراسة تستند ركائزها من
طبيعة الاستعمال عند شوقي ومدى الطرافة فيه ، من حيث المفردات
بجانبها ودلالاتها ووظائفها .

ويتمثل «التنكير والتعريف» خاصة في اللفظة يدور حولها
البحث ، حيث يلحظ المؤلف وفرة ورود الأسماء المعرفة بـ (أل)
لإفادة «الاستغراق» ، ولإفادة «الصفة» ، مما يعطى مؤشراً
دلالي على أن هذه الأسماء تأتي للتكليف الكلي ، الذي يقضى إلى
التبويل أو التجديد أو ما إليها بحسب المقام .

أما التعريف المحض بـ (أل) العهدية فإن «معهوده» لا يرد سابقاً
إلا في ذهن المثقف لإفادة التخصيص ، ويبدو استخدام شوقي لهذا
الضرب من التعريف كبديل للتعريف بالإضافة في غالب الأحيان .

قوامها النخيل على اللغة ، فالشاعر يواجه الطواهر اللغوية عادة ببدائل لغوية لا يبدائل شخصية .

وبالنسبة (لدلالة المعاني) تلحظ شيوع حقن الاستعمال في الشوقيات ، وهو ما يحتاج إلى إيضاح ، ذلك أن الألفاظ التي أجراها القدماء لمعان معينة وبقيت في استعمالات المحدثين عصوما دالة على تلك المعاني المخصوصة ، لا يبرز فيها طابع القدم بروزه في الألفاظ التي يستعملها بعض المحدثين في معانيها القديمة ، بينما يستعملها بعضهم الآخر في غير تلك المعاني ، فلا يكون طابع القدم مها في ألفاظ الشاعر إلا إذا زعجت إلى الاحتفاظ في شعره هو بأثر ما من دلائلها. الأصلية على وجه مميز بخصوص .

ودواعي الزعة التقليدية عند شوقي تتمثل في استغلال تنوع الدوال ، خاصة فيا يتعلق بظاهرة الترادف التي استغلها بشكل إيجابي ، واستغلال تنوع المدلولات بإصبات الأصول لمادية ، لبيان أن اللغة يمكن أن تتطور بدون أن يفقد هذا على أصولها ، وكذلك بابتعاد ما أهل ولم يوضع ، وإن كان هذا الأخير محدود الأثر في الشوقيات ، وذلك كاستعمال «المُكْمَل» للتشبيح بسماء الحرب .

وفي مجال «البَرِّ والكنن» تلحظ أن الألفاظ في الشوقيات لا تصحيا بدقة والوضوح دائما ، فقد يرد اللفظ في حالات قلقت في منزلته بوجوه تسمى الدلالة وتنفضي إلى الغموض ، فقد يفيد اللفظ معنى في سياق ، ويفيد معنى آخر في سياق آخر ، وتتوغل المعاني كثيرا ، إلى حد تتقطع فيه العلاقة بين الدال وأى مدلول يمكن ، ويصبح اللفظ صالحا لكل من المدلولات . ومع ذلك فإن تعدد وجوه دلالة اللفظ الواحد قد يكون أصيلا في المعجم وشائع في استعمالات العرب ، والدليل على ذلك استخدام شوقي للمادة وأمره فقد أكثر من مفردها وجمعها لمعنى الحدث ، ولمعنى شئون السياسة ، ولمعنى الحل والعقد ، ولمعنى الملك ، ولمعنى السلطة السياسية ، ولمعنى شئون الدنيا ، ولمعنى النياحة .

وليس التبر مقصورا على هذه الحالة وحدها ، وإنما قد يرجع إلى اشتباه العلاقة حيث تأتي بعض الألفاظ لا علاقة لها بمدلول معين كقولہ :

ومعنى على بـسـسـ الـفـلـوق مـرـه
وأفـسـه أبـهر لـجـها والأحـمر

فقد وصف الشاعر انتشار العلوم في الأزهر بالنور الذي ينتشر في البر والبحر ، وفصل بين أبيض اللبنة وأحمرها ، أما الأبيض فواضح ، وأما الأحمر فمظفر يقع له المؤلف على مدلول مفيد^(١) ، وقد يرجع التبر إلى اعتماد العلاقة بين الدال والمدلول فينبو اللفظ كالتبني ، كقول شوقي أيضا :

سـجـت عـلـيـك سـكـن ومـنـامـر
وـسـكـت عـلـيـك مـالـك ونـوام

حيث قطع الشاعر البيت بلفظ «نواح» الذي دل على معناه لفظ هـالـك^(٢) .

الطرفين بإشباعها بالدلالة ، أو إحكام الصلة بين طرفي المصدر فقط ، أو إضافة معنى الجسر أو التتبع ، أو التناظر ، وذلك إذا استخدم الضمير في البيت الواحد في مرتبة الأصلية مرة ، وفي غير مرتبة مرة أخرى كما في هذا البيت

حـن و أوتـسـه كـلـ شـي
وـجـال الضـمـير بـمـد أوتـسـه

سلي : يتمثل في خرق قاعدة المطابقة بمعاملة غير العاقل بمعاملة العاقل والعكس ، أو التثقل في التركيب ، أو أتباس المعنى كقولہ يمدح الرسول :

وإذا أجـرت فـسـأت بـسـت الـم
بـدخـل عـلـيـه الـمـسـجـر عـدـا

وعلى كل فإن (الضمير قد ساهم بقسط لا بأس به في شعرية القصيدة في الشوقيات ، وإن احتفظ الضمير العائد على لاحق بطابع مميز فيها .

وليس التجوز مقصورا على استعمال الضمير ، بل يتعداه إلى بعض جوانب المطابقات التي تم في الشوقيات على الوجه المشروط في اللغة دائما ، ذلك أن القواعد تفصل بين العاقل وغير العاقل ، وتنس على وجوب معاملة هذا غير معاملة ذاك في تقدير الجنس والعدد فيها تجاوز منها الواحد . فالعاقل يخص بصيغ مختلفة باختلاف عدده أفرادا وتثنية وجمعاً ، وباختلاف جنسه تذكيراً وتأنيثاً ، بينما يلزم غير العاقل – إذا تجاوز الواحد – الإفراد والتأنيث فلا يتعداهما .

وقد خرق هذا القانون في قديم الاستعمال ، ولكن الزعة اليوم – هي احترامه بين الكتاب والشعراء ، لكن شوقي تصرف تصرف القدماء ، لأرضية في تحويل التابث ، أو استجابة لتحول ، وإنما إحياء للقديم باحترام ما كان عليه من تحول في الأصل .

ومن مظاهر إشباع الألفاظ بالدلالة – في الشوقيات – وورودها على صيغ غير منتظرة ، إما لكون الصيغ من المواد المعينة نادرة الاستعمال لذلك المعنى في العربية قديماً أو حديثاً ، وإما لكون الشاعر استعمالها لغیر ما تستعمل له في الأصل عادة . وليس المهم هنا التعلق بدلالة الألفاظ من حيث غلبة ظاهرة الإجمال عليها في غير شعر شوقي ، أو من حيث تعليق الشاعر بها معاني شخصية جديدة فحسب ، وإنما هي متعلقة بدلالة الألفاظ ، من حيث ارتباطها بصيغ في شعر الشاعر ، بصور مختلفة عما استعمله العرب .

ومن الملاحظ أن انتقال الشاعر من صيغة إلى أخرى – على العموم – كان في أكثر الحالات مبنياً على إثارة صيغة نادرة على أخرى شائعة ، وفي قليلها كان مبنياً على تضمين صيغة معنى صيغة أخرى ، وكان في أقل من ذلك مبنياً على استعمال صيغ شخصية لا أثر لها في استعمالات العرب ، فخصائص أسلوب شوقي في «دلالة المباني» قوامها خصائص اللغة في جانبها التادر المهمل ، وليس

أما الألفاظ المتمكنة فهي تلك التي تناسب المقام ، والتي تساهم في تقوية الدلالة بوجه خاص ، وهي بلا حصر في الشوقيات .

ومن أساليب التصرف في دلالة اللفظ « التخفيض والتعميم »
وهو يتأتى بتخصيص العموم ، كعملية تخصيص الصورة الشعرية ،
ويعت أنفاس جديدة في الدلالة الغريبة ، وقد يمكن هذا الأسلوب
اللفظي - في الشروقات - أن تقوم بربطيتنا على أكمل وجه ، وجعل
الشعر يغم من إمكانياتها أوفر زاد . كما يتأتى بتعميم الموضوع ،
الذي دخل في أشعار شوقي مبدئيا إيجابيا حينما غدق صورة أو قرأ
الدلالة ، ومبدئيا أقل إيجابيا حينما أضر ، فلم يتجاوز تقليد استهلاك
يمكن على آخره ممكن ، دون أي تهديد لكيان اللفظ أو تقويض
نظامها .

وأثر التخيل في الشوقيات ضئيل ، وبكاد يقتصر على المفردات ، ويختصر في مظهرين : دخيل المعنى دون اللفظ ، ودخيل اللفظ والمعنى معا .

وتعسر قلة الدخيل في التوقيفات يرجع إلى كثرة شعرا ، ومظاهر
الدخيل لا يتسع حقلها الدلالي ، ولا تكسب طاقة الإحياء والعمل
في النفس عموما إلا بالتمكن في اللغة وقدم العهد في الاستخدام .
فلا نجد مكانا في الشعر لذلك . كما يرجع إلى أن شوق نظم في ظروف
إحياء العربية والمحافظة عليها ، فكانت نزعة إلى ابتعاد اللفظ
التقليدي ورجوعه إلى المعنى المادى قوية . كما يرجع إلى أن الشاعر لم
تصف به من دواعي التعريب ما سيصحب بالتأخير عن من شعرا
وكتاب .

ومع ذلك ليس في شره نزعة إلى مقاومة الدخيل بمجاعة للعرب
 لها يبدو أنهم سبقوه إلى استعماله ، أو حيث قصد الإخبار عنه . بلطف
 أجنحى بسبب شعور عمله في العربية . وعموما فاللغاة شوق الدخيلة
 تحيزت لمخاضتين : شيوعها في كثير من اللغات محفظة بأكثر أصواتها
 الأصلية ، وشيوعها في استعمالات العرب بذلك الصور في استعمالات
 شوق .

وتتميز استعمال «الفعل» في الشقيقات بخواص مميزة من حيث الحكم الإسنادي، والذي منه «التنازع»، حيث يعد هذا التنازع من أكثر الأوباب النحوية اضطرابا وتعقيدا خصصها لفلسفة عقلية خيالية، وقد شاع في شعر شوقي، لكن لم تختلف مظاهره فيه إلا وتوسعت أحكامها لظنين «التنازع» فيه فاعلا. وحقيقة هذا الأسلوب في الشقيقات - تبرز لنا أمرين: اختصاص التنازع فيه بقطع الكلام، أي ورود المسند إليه آخر لفظ في بيت الشعر - وتمييزا بأهمية عروضية، من حيث احتضانه للقافية وتوجيهه للبيئة والمخبر. وتغراب بعض الناقدين في الدلالة، أي ورود الفعلين - إلى جانب تنازعهما في اشتراكهما في مسند واحد - نازعين في الاتحاد في الوظيفة الدلالية، بحيث لا يأتي نأيها إلا لتأكيد معنى أوها.

أما بالنسبة «للتنصيص» فليس - في الشواهد - نزعة واضحة إلى أسلوب معين يخصص به ، ولا أثر للتنصيص الكبير فيها سوى بعض الألفاظ البارزة التي يأتي فيها تنصيصان متتابعان معمولاً بإحدى أو كل التناصيص عن العمل ، وأولب وضعيته في العمل . وفيما يتعلق باستعمال الفعل من حيث «الحكم التركيبي» فإن شوق قد يعتمد في الزورم والتعدي إلى التنصيص في حد كمال المعنى في الفعل ، فيجدهم من التهمة بينما هو في الأصل مرتبط به . وذلك بخلاف معمول الفعل ، أو إحدى الفعلين بخلاف الآخر الذي يعتمد في الفعل في الأصل ، أو يعتمد الفعل بحرف يعرف أصله التعدي بنفسه .

وقد يبي شوق الفعل للمازوم . وقد يكون الفعل المبني قابلاً في اللغة للإلزام والتعديده بحسب السياق . كفعل « سلا » . فيصح فيه « سلا العاشق » . كما يصح « سلا العاشق معشوقته » وقد ورد عند شوقي مبنياً للمجهول في سياق يحضه للزوم :

تفہمی، ویسٹلنگ، حق من صلا

و الخاضعين عن علي

كما تصرف شوق في الحكم الإعرابي الذي يخضع له الفعل في بعض الاستعمالات .

وكما ينحصر تصرفه في رفع المنصب ورفع المجزوم .

وبالنسبة للزمن فالملحوظ - في الشوقيات - خروج الماضي كثيرا إلى التعبير عن الدعاء خيرا أو شرا ، وخروجه إلى معنى الحاضر ، وإلى معنى العادة أو الديمومة .

أما المضارع فكتيرا ما يستخدم للتعبير عن الصدقية . أى
لتصوير أحداث بصدد الوقوع . أو للتعبير عن المضي .

ودور الفعل في بناء القصيدة يمكن ضبطه وعديد تناغله مع الأغراض من خلال تتبع استعملاته في قصائده معينة كاملة ذات سياقات محددة. ومن خلال ذلك لاحظ المؤلف أن استعمال الصانع نادر في مراثي نسيب. مع كثرة فعل الأمر ووروده في مجموعات، تقوم بدور التخييل لمعان عصبية. والأدوات والحروف لها دور خطير في الأداء الشعري عند شوقي. ويحل نقارض الأداتين في المعاني ظاهرة خاصة فيها. وهذا التقارض يكون في الأسكام النوعية كما يكون في الدلالات المعنوية. وإدراك أن الأداتين منها لا أثر له في شعر شوقي. أما الثاني فهو من الظواهر الشائعة عند الصانع، خاصة في أدوات الشرط واللقى والاستفهام. لكنه لا يمكن نقارضها لكل المعنى، لأن نقارضه الحق يصحصر في إشلال الأداة على أختها طردا وعكسا. مع نكاحات هذه الظاهرة - في شعر شوقي - تنحصر في إحلال الأداة على أختها ولا تعدى إلى عكسها. بالنسبة لأدوات الشرط كان محور التقارض في «إن» التي وقعت كتبنا موقع وإذاعة الطرية، وقبلا موقع «لو». وأما أدوات التي وإن أبرز مظاهرها التقارض - في الشواقي - هو ما كان منه بين الأداتين «ليس» و«لا» وهو نقارض حقيق تأتي فيه «ليس» بمعنى «لا» كما «ليس» و«لا» بمعنى «ليس».

لركبية معنوية تتمثل في اختتام كل بيت بالاسم الظاهر المجزوء بالحرف ، ما عدا البيت الرابع والخمسين حيث كان الجذر لضمير متصل .

وقد ولد ذلك كثيرا من المتنبات في السياق ، مما جعل القصيدة نازعة إلى التحليل أكثر من التأليف ، كما نخل تدقيق جوانب الموضوع ، مما أخرج كلام الشاعر في مظهر منطقي أكثر منه عاطفي . وبالمقارنة نلاحظ ندرة استعمال حروف الجر بوجه خاص في قصيدة «مرقص» ، حيث تبلغ سبعين بيتا لم تتضمن إلا تسعة عشر حرفا للجر ، بيتا للمعدل العادي في استعمال حروف الجر عند شوق في القصيدة يتجاوز عدد آياتها كثيرا ، وهذا معناه أن استثناء الشاعر من الجر يعكس التزعة إلى تصوير الحركة الحسية دون التفكير للمنطق ، والاتجاه إلى التأليف دون التحليل .

وبالنظر في حروف العطف لا حظ المؤلف في الشوقيات شيوع عطف الاسم المرفوع به «أل» على الاسم المرفوع بالإضافة ، وكان ذلك وليد التقيد بالوزن والقافية ، مع ملاحظة تقارب المتماثلين في الدلالة . والواو أكثر حروف العطف مرونة في الشوقيات ، فقد تعرض به «بل» ، «ولكن» ، «والقاء» ، «وإذ» ، «وحين» ، «وحق» . أما بقية حروف العطف فليست وفيرة الاستخدام كالواو ، ولا يولع الشاعر بتزديد الحرف منها في البيت ، أو في مجموعة الأبيات ، ما عدا «القاء» و«بل» . فالشاعر يردد «القاء» كثيرا ، و«بل» قليلا في السياق المحدد ، يفيد بها التدرج ، وهو تدرج مقرون بسرعة وقوع الحدث ، أو سرعة تقدم القضية في حالة الربط بالفاء . أما «ثم» فقد استخدمها شوقي أربعين مرة في ديوانه ، وكان غالب استعمالها في سياقات قصصية ، وهي موطن يؤدي فيه تسلسل الأحداث - من ناحية - وعامل الزمن - من ناحية أخرى - دورا هاما نسبيا .

وبالملاحظة أن سميات الربط بين الجمل المستقلة - في الشوقيات - يغلب فيه الربط المنعوي على الربط المنطقي ، فالفصل فيها من العناصر التي تبين بوضوح أن العلاقة بين القضايا المطروحة هي علاقة توارد وتداخل أكثر منها علاقة تسلسل وإفضاء . إذا دل الفصل على تمام الانفصال ، وهي علاقة تجانس واتلاف أكثر منها علاقة تنوع واختلاف ، إذا دل على تمام الاتصال . هكذا ينجلي المنطق فيها مكانه للعاطفة ، وتعرض فيها خواطر الذهن دقائق العلم .

وقد كانت «الواو» و«الفاء» أكثر وسائل الوصل ، وليس لهما في الرسيتين في اللغة معان منحجرة حتى نقول إن الربط بها يحض الكلام لانجماحات معينة . أما إمكانية دلالة كل منها على معان مختلفة فلم تصل إلى توليد العلاقات بين القضايا في شعر شوق بألوان خاصة إلا في حالات قليلة ، فكل منها كانت بمثابة النقطة التي تنبئ بانقطاع حديث وبدء آخر .

وخاتما فإن المؤلف قدم دراسة لسانية أسلوبية لشعر شوق ، وتتبعه في أقسام الكلام وهياكله ومستوياته ، وتأمله في مداه وغاياته ، وأثبت أنه من خالص شعر العرب وصفاه لا تشويه

أما تفقار أدوات الاستفهام فلم يكن - في الشوقيات - حقيقيا ولا متوقعا ، بل كان من باب تعويض أداة بأخرى ، تعويضا يصح طردا ولا يصح عكسا ، ولم يمتد إحلال «كم» محل أداة الاستفهام «مق» .

وما يخص بالمضارع حرفا الاستقبال «السين وسوف» . وقد شاع في تسميتها مصطلح «التفيس» ، لأنها بفتحة المضارع من الزمن الضيق - وهو الحال - إلى الزمن الواسع وهو الاستقبال ، كما ذهب البصريون من حيث الدلالة إلى أن مدة الاستقبال أضيق مع «السين» من «سوف» . ولكن استعمال شوق لهذين الحرفين لم يقيدهما بزمن معين كما في قوله :

كُلُّ شَيْءٍ سِوَى جِزْمٍ
أَوْ بِكَيْ .

فالسباق هنا حكى ، ولا معنى لتفيد الحدث فيه بزمن معين ، فضلا عن أن يكون وقوعه قريبا أو بعيدا ، وغالبا ما يستعمل شوق الحرفين للدلالة على حتمية الوقوع مع استراتيها في طاقة الدلالة على المستقبل .

وتتميز أداة «دون» في شعر شوق بوفرة الاستخدام ، وتتنوع معانيها بحسب السياق ، ويوردها عادة ظرفا منصوبا . وقد استخدمها أيضا في معنى «أمام» ومعنى «أقل» ، ومعنى «غير» ومعنى «الانحصار» ، ومعنى «بين» .

كما تتميز بابه بوجوه من الطرافة في استخدام شوقي لها في صدارة الجملة ، وفي غير التركيب التداخلي المجهود ، حيث جاءت في صدر الجملة المبدوءة بفعل ماضٍ يفيد الدعاء ، وفي صدر الجملة المبدوءة بحرف الجر «رب» ، والمبدوءة بـ «طلعا» ، وقد أعطت في كل هذه لاستعالات إقادة التنبيه .

والمعروف أن (حروف الجر) هي وسائل تربط بين عناصر التركيب ربطا خاصا ، ولكنها في الشوقيات تتميز بمرونة مميزة . وأبرز مظاهر هذه المرونة تعويض حرف بحرف ، أو زيادة حرف لا ينتظر ظهوره في التركيب ، أو استخدامه في السياق المحدود بوفرة بالغة أو لندرة بالغة . وهذه الزيادة الواردة في الشوقيات على ثلاثة أنواع :

١ - استعمال حرف لا يدل في التركيب على معنى فيكون دخوله كخروج .

٢ - استعمال حرف وتكراره بحيث لا يفيد تكراره شيئا .

٣ - استعمال الحرف الذي يكون قد دل حرف آخر على معناه في السياق .

وأكثر الحروف زيادة - عند شوق - «من» فحرف «الباء» .

وقصيدة «مشروع ملز» من أبرز القصائد التي استخدم الشاعر فيها الجر بالحرف كثيرا ، فقد بلغت ستة وخمسين بيتا تضمنت ما يقرب من مائة وعشرين حرفا ، وهذا الاستخدام يبرز ظاهرتين : ظاهرة عروضية صوتية تتمثل في تنجز الشاعر الرؤى المكسور . وظاهرة

شائبة ، إلا بقدر ما يلزم الوردة الجميلة من الشوك .

وكان لأساليب العرب الغالبة في شعره أكبر الأثر ، لكنه أثر يزيد شخصية الشاعر تركيزاً . وهذا الأثر كان يبدو ظاهراً أحياناً وخفياً أحياناً أخرى ، وهو في حالة ظهوره متولد عن اختيار ومخاض لنسب في الاطراد والشيوع مخالفة لنسب في الأصول . وفي حالة خفائه متمثل في قوالب ذهنية مجردة استطاع أن يولد منها الشاعر قوالب شخصية محسوسة ، فكان أثر القديم عنده متمسكاً بطابع التوليد بمقتضى هذا التصرف . وديوان شوقي في الحقيقة قاموس حي لمفردات اللغة التي فقدت بعض مظاهر الحيوية في الاستعمال ، وقاموس حي هياكل الكلام الخلاقة دون غيرها ، وهو دستور حيّ لأساليب العربية في نظم الشعر .

وقد تغذى أسلوب شوقي من رصيد ثقافي واسع ، فهو يعكس معرفة دقيقة باللغة العربية ، واستيعاباً لمظاهر التصلب والمرونة فيها ، ودراسة مركزية لأساليب العرب في أشعارها ، ولما واليا بكبار الأحداث في تاريخ مصر والعرب والإسلام ، وشعوراً سامياً بالقيم الأخلاقية ، ونظراً سريعاً في طبيعة مشرقية بلوية ، ويكشف أحياناً عن نزعات إنسانية مشتركة .

كما حمى أسلوب شوقي في شعره بالتوازن بين طائفتي الإنشائية والإغائية ، فكان مدار أسلوبه على أن يحضر الحمم إلى المعرفة ويوسع دائرتها ، ويوقف الحس بالجمال ويهبط اللوق في نفس الوقت . فحقن بذلك رسالة مزدوجة فكرية وفنية معا . وكل جهد الشاعر كان موجهاً إلى إثراء الرصيد الدلالي في الكلام ، فدل كلامه بالمسموع والملموس والمرئي دلالاته بالبنية الكلية والتركيب الجزئي ، كما دل المفرد والجملة دلالاته بالنوع والوظيفة والصيغة .

وكان أسلوب شوقي في حقيقته صراعاً ضد اعتباطية الدال بتخليب الظاهرة اللغوية لتوفير أكثر ما يمكن من الدلالة فيها ، حتى

بلغت علاقة الدال بمدلوله أقصى حدودها ، وتحوّلت من علاقة اعتباطية إلى علاقة مميزة .

ودراسة شعر شوقي أكدت أن العربية تتميز بنظام مستحكم الأصول ، ولكنها تتميز في نفس الوقت بالطاقة الكبيرة لاستيعاب المظاهر التطبيقية المتنوعة .

كما تبين من الدراسة أن قوانين نظم الشعر التي استقرت مع أوائل النقاد العرب صالحة لنظم شعر المحدثين بلا زيادة فيها أو نقصان .

وتأكد أن « العجز » ، بل « المقطع » في بيت الشعر هو مركز الثقل في القصيدة العربية ، وأن عملية التقطيع أبرز مميزات الشعر في كلام العرب ، وإذا تأكد ذلك سهل الاقتناع بدور شوقي الكبير في تمييز الشعر العربي الكلاسيكي ، فتكون العملية الشعرية قائمة على ذهاب قوالب ينطلق فيها الشاعر من مقطع البيت إلى مطلع ، فن مطلع إلى مقطعه مروراً بما بين الطرفين من حشو ، انطلاقاً من مدلول الكلام إلى داله ، ومن داله إلى مدلوله .

ويثبت من كل ذلك الزيف الذي تقوم عليه القسيتين الرئيسيتين في النقد الأدبي : الشكل والمضمون من ناحية ، والطرافة والتقليد من ناحية أخرى . ذلك أن دراسة ما يسمى بالشكل هو الذي يولد شاعرية الشاعر ، وأنه بمقتضى ذلك يمثل مضمون الكلام الشعري الحق . وفي تصوير الجمال وتلقوه لا معنى للطرافة والتقليد ، لأن جوهر الجمال واحد ، ومعانيه قابلة للوقوع في قبضة الفنان أي كان .

بهذا كله تكون الدراسة الأصولية قد تجاوزت التحقيق . في أسلوب الشاعر إلى إدراك العمق في شعره ، وانتهت إلى تدقيق مفاهيم الأسلوب والشعر والتفنن في صوم الكلام ، فإلى الإلمام بخصائص اللغة العربية في نظامها ، فإلى الوقوع على مميزات الشعر العربي . فإلى تنقيح الموقف النقدي من الأثر الأدبي عموماً . ولذا فهناك أمل كبير في أن يكون لهذا اللون من الدراسة تأثير عظيم في مستقبل البحث للنغوى في العربية .

الهوامش :

(١) ويقصد به أسلوب الكلام الذي يعتمد الدلالة بعبارة أو جملة كاملة على ما يمكن الدلالة عليه بلفظ واحد وهو ما أمناه ابن الأثير بوجع الكلم : نقل السائر : ٩٦ / ١

(٢) ويقصد به استعمال اللفظ أو العبارة لغاية التخييل من وظائف اللغة الموحش أو المحدث المرع . وقد يصل إلى حد استعمال اللفظ للشد . وهذه الطريقة في الأداء هم ما سمعنا القاصد : الإرداف . انظر مثل السائر : ٣ / ٥٨ .

(٣) يقصد بها الأعلام التي ترد في الكلام القويروا أخرى ودلائلها تكون غالباً على ذاتها .

(٤) يقصد بها الأعلام الواردة في الكلام الإنشائي ، ودلائلها فيها ورامها من أبعاد .
(٥) إن اختيار التفسير المائل على لائق ضرورة شعرية غير صحيح على ما قال به النقاد وما جرى به الاستعمال ، ذلك أن هناك تفرقة بين عود الضمير على متأنع لفظية - وهذا هو المنوع - وبين عوده على متأنع في اللفظ دون الرتبة ، وهذا لا خلاف في جوازها في الشعر أو في النثر ، انظر : مفتي الليث : ابن هشام ٩٩٢ / ٢

(٦) الذي نراه أن الشاعر يجمع بين البحر الأبيض والبحر الأحمر .

(٧) لا تنحط أن هذا من البحر وإنما هو من ذكر العام بعد الخاص .

الشعر وصنع مصر الحديثة (١٨٨٢-١٩٢٢)

Poetry and the Making of Modern Egypt
(1882-1922). by: Mounah A. Khoun.

Leiden: E. J. Brill, 1971.

الغالباني ، وعدد من سائر الشعراء المصريين المميزين في فترة الاحتلال البريطاني ، مؤكدا القيمة الجمالية لشعرهم ، ولكنه يركز أكثر ما يركز على أهمية شعرهم كصندوق للدراسة الاتجاهات العصر من اجتماعية وذهبية .

كلام جميل . ولولا أنه لا يتعدى حد النوايا الحسنة ، لو كان منح حورى مهنا حقا بالقائمة الجمالية هؤلاء الشعراء (وهي ، في رأيي قيمة متواضعة) لقدم لنا قراءات مفصلة لإنتاجهم الغزير ، وسلط عليها أضواء جديدة ، ولكن أغلب ما يقوله عن هؤلاء الشعراء لا يبدو أن يكون شرعا نثريا paraphrase لما قاله بالوزن والقافية . وحقا إنه ينظر إلى شعرهم على أنه مرآة للاتجاهات العصر ، ولكن هذه الاتجاهات - كما يتناولها - عموما الدلالة ، لا تكاد تثير اهتماما كبيرا لدى القارئ العربي ، دعه عنك القارئ الأجنبي . وعلة ذلك أنه لا يستخدم أي مواد جديدة في بحثه عن قضية دنشواي مثلا ، أو قضية تحرير المرأة ، ومن ثم لا يجرى كلامه هنبا أي إضافة إلى ما نعرفه من قبل . لكن ربما كان من الأفضل أن نعرض محتويات الكتاب أولا عرضا محايدا (وسنركز على ما يقوله عن شوقي) حتى لا نجبه القارئ بحكم لا يؤيده حيثيات .

يقول المؤلف في مقدمته ، إنه قد قسم موضوعه إلى قسمين : الأول ينظر إلى الشعر على أنه ، أساسا ، معلول له علة ، وانعكاس لأوضاع خارجية يعينها ، ومن ثم يحاول أن يقدم تفسيراً عليها للمعاني الاجتماعية والذهنية المتجذرة فيه . إنه يحاول الإجابة عن هذا السؤال : أي صلة للعوامل السرية ، والاجتماعية ، والنفسية ، وغيرها من مؤثرات البيئة ، بالتعبير الفعلي عن هذه المعاني في الشعر العربي الحديث ؟ أما القسم الثاني من كتابه فلا ينظر إلى الشعر من حيث هو نتاج على خارطة عنه ، وإنما - بالأحرى - على أنه هو ذاته علة تولد مؤثرات يعينها حاجة إلى التحديد . وعلى ذلك تكون مهمة الناقد هي نقل انتباهه - في نطاقات المادة الشعرية ذاتها - من مبدأ الاستيعاب الأول إلى المبدأ الثاني ، ومن تصور الشعر على أنه ، أساسا ، خيرة شاعر إلى تصور هو أنه خيرة قارئ . مرة أخرى تقول : كلام طيب ، ولكنه لا يكاد يتجاوز حد التأثير النظري ، ولا نجد في الكتاب أي انعكاس لهذه النظرة الجدلية الخصبة ، أو نلتس أي تضاعف بين تجربة المبدع وتجربة المستقبل ، إلا ما يقوله

تأليف : منح حورى

عرض : ماهر تنفيق فزيد

لعل أول مشكلة تواجه قارئ هذا الكتاب هي محاولة تصنيفه ، أو محاولة الإجابة عن هذا السؤال : تحت أي باب ينترج ؟ من الواضح أنه ليس نقدا أدبيا خالصا ، وإن حوى ثغرات نقدية هنا أو هناك . واضح أيضا أنه ليس كتابا في التاريخ - وإن كانت فيه فقر من هذا النوع - ولا في التاريخ الاجتماعي - وإن تضمن حليبا عن الشعر والجمع ، والبيارات الذهبية والاجتماعية . ولئن خلف الكتاب قارله - عند النهاية - في ذات الحرية التي تجابهه وهو يفتح الصفحات الأولى منه ، فلقد كان ذلك راجعا إلى خلل أساسي في الكتاب : إنه لا يملك تصورا واضحا للهدف الذي يرمى إليه ، ولا يملك - بالتالي - استراتيجية نقدية يقي على ما له دلالة وتستبعد ما عداه . إنه - إذا ولقنا من حواشي القول - رسالة جامعية تقليدية نسعى بطريقة أفضل قليلا بما هو مؤلف في هذا النوع من الرسائل ، إلى استخراج بعض ملامح العصر من شعره ، وتوثيق الشعر مرآة لأحداث الوطن وبيارات الفكر . ليس ثمة ترتيب على هذا الهدف ، فهو - في حدوده المتواضعة - هدف مشروع ويمكن أن يكون مفيدا . ولكن الكتاب غير مرضي من ناحيتين : فلا هو بالذي يجرى تحليلا نصيا يتوخى له الدخول في باب النقد الأدبي بمعناه الأمثل ، ولا هو بالذي يقدم خلفية فكرية وتاريخية معمقة (من النوع الذي يصعد إليه لويس عوض في بعض مؤلفاته الأخيرة) وإنما هو يتراجع بين هذين القطبين ، دون أن يتجمل نافذة في أيهما . ونحن لا نكاد نلتقي عبر صفحاته التي تتجاوز المائتين ملحوظة نقدية واحدة تقي في الذهن بعد أن نطوى الكتاب . كما أننا لا نجد أي إعادة تليق حدث من الأحداث ، أو شخصية من الشخصيات التي حفلت بها أربعة عقود من الزمان . ولكن يبق للكتاب أنه تعريف طيب للقارئ الأجنبي بقطاع من تاريخنا الحديث بمجمله ، وأنه يترجم - لأول مرة كثير من الأحيان - نصوص شعرية (وأحيانا نثرية) لم يسبق ترجمتها إلى لغة تشوير وشكسبير وملان .

يحدد المؤلف مجال بحثه في تصدير - له على الأجل مزمة الإيجاز - فيقول : يخصص هذا الكتاب أفعال محمود سامي البارودي ، وأحمد شوقي ، وساطع إبراهيم ، وحليل مطران ، وعبد الرحمن شكري ، وجاس محمود الطراد ، وإبراهيم عبد القادر المازني ، وعمل

المؤلف - في هذا الموضع أو ذاك - عن استقبال الجمهور القارئ لقصيدة من القصائد .

ومعنى المؤلف صنعاً حين يورد في مقدمته كتابه بعض الأفضية النظرية التي ينطلق منها ، لتكون بمثابة البطانة الفكرية أو المهاد النقدي الذي تتحرك على مسرحه كلمات شعرائه . إنه يذكر النقاط الخمس التالية :

١ - « كلمة » الشاعر و « عهده » :

يقع الشعر في سياق اجتماعي ، كجزء من ثقافة ، وفي وسط . على أن الموضوعات التي يمثلها لا تطابق نظائرها في العالم الفعل . إنها لا تعدو أن تكون متصلة به (هنا يبيب المؤلف باليوت في كتابه حول الشعر والشعراء) . وفي مثل هذه الدراسة للشعر العربي الحديث ، تكون مهمة الدارس أن يحدد مدى العلاقة بين الأعمال الشعرية الكبرى من ناحية وبينها وسوايتها من ناحية أخرى .

٢ - إحداث مركب من جميع العوامل :

في الثقافات القومية الحية الصحيحة نجد دائماً تفاعلاً بين كافة مجالات النشاط الإنساني وتأثراً متبادلاً مستمراً بين قطاعات المجتمع . وعلى ذلك يستحيل أن نتقبل أي عامل مفرد (اقتصادي ، مثلاً أو إيديولوجي) على أنه المقرر الوحيد للتغير في نطاق أي ثقافة قومية . هذه - كما هو واضح - غمرة للتعدد الماركسي . لكن الإنصاف يقتضي أن نصيغ أن ماركس وإنجز لم يكونا غافلين عن تعدد العوامل الداخلة في عملية الإبداع ، فردية واجتماعية ، وأنهما لم يرضا قط أن العامل الاقتصادي هو العامل الوحيد المؤثر (وإن منحاه مكان الصدارة بين العوامل) ، ولم يغفل قط عن التفاعل المتبادل بين الأدبية القوية والأدبية الضعيفة . لكن دعوى المؤلف صافية في مجموعها .

٣ - القيم الجمالية والموقف الاجتماعي :

ربما كانت مهمة علم الاجتماع الأدبي هي أن يحاول - ما أمكنه ذلك - تحويل المنصر الشخصي في الشعر إلى معادلات اجتماعية . لكن لأن كان احتداد الحيوط والإيديولوجيات الأدبية على ظروف اجتماعية أمراً من الواضح بمكان ، لقد كانت الأصول الاجتماعية للأشكال والأساليب والأجناس والمعايير الأدبية أعصى من ذلك على التحديد . وكما يقول رينيه وليكس وأوسن وارن في مؤلفها الكلاسي نظرية الأدب : « يلوح أن الموقف الاجتماعي يحدد إمكان تحقيق قيم جمالية معينة ، ولكنه لا يحدد هذه القيم ذاتها » .

٤ - « الجديد » في مواجهة « التقليدي » :

الشعر من أكثر الفنون عدودية : نفي أنه لا يستطيع أن يكون جديداً على نحو ما يمكن للتصوير أو النحت أو الموسيقى أن تكون جديدة : ذلك أنه إذا تسنى للشاعر أن يؤثر وسيطه مثلاً بفعل ممارسو الفنون الأخرى ، وأنشج فناً لفنلاً منبت الصلة تماماً بالمعاني الثرية والارتباطات الخارجية ، ودنا من وضع التصوير أو الموسيقى ، لكانت النتيجة الوحيدة لذلك هي أن يبدو فنه (شأن البداعي) منقطع الأوصار لا بالحياة فحسب وإنما باللغة ذاتها . على أن أغلب الشعر ، وأغلب الشعر العربي قديماً ، يستخدم لغة « ذات معنى » إن

قليلاً أو كثيراً ، وهذا يحجبه من الانفصال التام عن ماضيه ، ويفرض حتى على الأشكال الجديدة فيه نوعاً من الاستمرارية مع قواعد النحر والاستعمال السابقة . إن « جدة » الشعر في أي لغة من اللغات مسألة نسبية .

٥ - المعايير الأدبية والأعمال الأدبية :

ليس أدب فترة من الفترات مجرد مجموعة من الأعمال الأدبية الموجودة ، وإنما هو إلى جانب ذلك - وبدرجة مساوية - مجموعة من قيم أدبية موجودة . إن المعايير الأدبية للصهر هي نقطة الانطلاق نحو تقويم العمل الأدبي الجديد . فهي تحدد الطريقة التي ينخرط بها عمل مُعْطًى في سلك الأدب القومي .

على ضوء هذه الاعتبارات - المقبولة نظرياً - يكرر المؤلف أنه سوف يدرس الشعر العربي الحديث « كانعكاس وقوة موجهة لاستجابة مصر ، اجتماعياً وذهنياً ، للاحتلال البريطاني » .

بعد هذه التوطئة بلقانا القسم الأول من الكتاب وعنوانه « الشعر وانبثاق الوعي القومي » ، حيث يرتد بنا المؤلف إلى الحملة الفرنسية على مصر ، وظهر محمد علي ، وعصر إسماعيل . ويركز المؤلف - مصعباً ، على محمود صاوي البارودي باعتباره أنضج ثمرة لبقة الوعي القومي ، فيرجع له ، ويذكر أقوالاً لألفرد بلنت ، وألكزندر برودل (عالمي عراقي أمام القضاء) في الثناء على قدراته الذهنية والدبلوماسية ، كما يتحدث عن وطنيات البارودي ، ويورد من رثاء خليل مطران له .

أما القسم الثاني من الكتاب فيحمل عنوان « رد الفعل ضد الاحتلال البريطاني : التيارات السياسية » وقد كسره المؤلف على ثلاثة فصول :

١ - الخلفية : أوجه التغير الرهيب في ظل الاحتلال .

٢ - حركة المقاومة ونشأة الوعي القومي .

٣ - الاتجاه الإسلامي : رد الفعل ضد الغرب .

يتحدث المؤلف في هذا القسم عن مجموعة من الظواهر الثقافية ، منها إنشاء الجامعة المصرية (وقد بدأت ألية) ، وإصلاحات محمد عبده ، وتوزيع التعليم ما بين مدارس دينية ومدارس حديثة ، وحركة الترجمة ونشر التراث ، وتطور الصحافة . كما يتحدث عن مجموعة من الظواهر السياسية ، كقدوم اللورد كرومر ، وتماثل الأنفاني وتقليد محمد عبده ، وعلاقة الخديوي . عباس بمصطفى كامل ، وتماثل اللورد جورجست وكنتشر على مسرح السياسة المصرية بعد رحيل كرومر بغيره وشبهه .

على الصفحة الخامسة والخمسين يطالنا وجه أحمد شوقي لأول مرة ، حيث يترجم له المؤلف ويتحدث عنه في إطار حركة المقاومة ونشأة الوعي القومي . لقد كان قمة صراع - صريح أحياناً مستخف أحياناً أخرى - بين الخديوي عباس الثاني واللورد كرومر على السلطة . وقد اصطنع الخديوي عدداً من الكتاب والشراء والدعاة لمساندة موقفه على صفحات الجرائد ، ولترجيح النقنقات - من وراء ستار - إلى التمدد البريطاني . وكان أبرز هؤلاء الشعراء شوقي . فند ١٨٩٣ حتى ١٩١٤ - وهذا التاريخ الأخير هو تاريخ خلع

إليه العظم والجلال في هذا العصر». خلقت هذه الأسفار أروا بقايا في نفس شوقي، وأضاعت له - من أول يوم - أنوار طريقه. عاد شوقي من أوروبا إلى وطنه في المليحة الخديوية، في عصر توفيق ثم في عصر ابنه وخليفته عباس الثاني.

أرسله عباس ليؤب عن حكومته السنية في مؤتمر المشرقين بمدينة جنيف في سويسرا، حيث ألقى قصيدته الطويلة «كبار الخوفاث في وادي النيل»، وهي من قصائده القليلة التي أعطاها العقاد من شواظ نقده، بل أثنى عليها ثناء إيجابيا.

فلما خلع عباس في ١٩١٤ صدرت الأوامر إلى شاعره بمغادرة البلاد. ولما كانت أجداد العرب في الأندلس قد ظلت تمارس دائما سلطانا قويا على فكره ووجدانه، فقد أثر أن يسافر إلى برشلونة، حيث ظل بها إلى أن يُسمح له بالعودة إلى مصر في ١٩١٩.

وبالرغم من أن شوقي طمح إلى استعادة مكانه في البلاط بعد عودته، فإنه لم يتمكن من تحقيق ذلك، وكان عليه أن يتحول - بقية حياته - إلى راع جديد لفته، هو جمهور القراء في العالم العربي. وفي ١٩٢٧ بايعه الشعراء والكتاب - وعلى رأسهم حافظ إبراهيم - أميرا للشعراء، وكرس سنواته الأخيرة للإبداع الخلاق حتى توفى في ١٤ أكتوبر ١٩٢٧.

يتضح من هذا الجمل السري أن شوقي قد قضى أكثر من عشرين سنة من حياته الشعرية الخصبية في بلاط عباس، حيث كان موضع تكريم وصاحب قول مسموع، لا يكاد يذاتيه فيها شخص آخر من المتصلين بالخاصة الخديوية.

على أن هذه المكانة ذاتها قد أوجدت على شوقي طائفة مهمة من الشعراء والكتاب، نخبوا من قلب طبقات الشعب للمكانة، مثل العقاد والملازمي وطه حسين. ففي مجملهم عن شعر عربي حديث، يعبر عن مشاعر ناظمه الذاتية وخبراته، ارتأى هؤلاء النقاد أن أغلب شعر شوقي - خاصة مدائحه في عباس - لا تخرج عن مجال محاكاة الأقدمين، ولا يلم عن أصالة يُذكر. كان هذا الشاعر المبرز - في رأيهم - مجرد «أداة» للقصر، تنقل صوته إلى الجماهير بشعر كلاسي جديد، لا نزاع على أناقته وبراعته الحرفية وصفا له. وقد عبر طه حسين عن ذلك في كتابه *حافظ وشوقي* حيث يقول:

«لقد روية شعره هذه بنفسه منذ كان في باريس، فلما عاد إلى مصر ظهر أن القيد الباريسي لم يكن ثقيلًا كما ينبغي. فأنشبت إليه قيود وأغلال، وأصبحت ربة الشعر أسيرة الأمير لتنتقل إلا بما يريد وحسن يريد. وكان الأمير ذكيا وكان الشاعر ذكيا أيضا. وإذا لم يتبع الأمير أن يجعل من شوقي أبا الطيب كما فعل سيف الدولة، أو فرجيل كما فعل أغسطس، فقد يستطيع الأمير أن يستعين بشوقي الذكي على تبليغ أموره الخاصة، ويستطيع شوقي الذكي أن يتألف حظوة الأمير بالسياسة إن لم يستطع أن يجيب إليه الشعر. وكذلك يصبح الشعر سمة لشوقي لاصناعة، ويستحيل الشاعر إلى رجل من الحاشية. ورجل القصر يدور حول الأمير، ويلتزم ما التزم سياسة الأمير، يتعطف في حديثه العادي، فكيف به إذا مات الأستاذ الإمام أو أقام قس أمير أو مصطفى كامل! وكيف به إذا جرح الشعب

الخديوي. وفي شاعره إلى الأندلس - وشوقي هو الناطق بلسان مولاه. وربما لم يكن لمصدر من مصادر التاريخ بالشعراء شوقي من قيمة في توضيح مشاعر عباس وانتمائه إزاء الإنجليز والأتراك والوطنيين المصريين ودعاة الإصلاح الإسلامي والحلقة والنمستور وغير ذلك من قضايا الداخل والخارج.

ولد شوقي في القاهرة عام ١٨٦٨ (ما أرونا نقول إلا معادا من لفظنا مكرورا ١) من سلالة عربية تركية يونانية حركسية. كان جده لأبيه من رجال البلاط على عهد سعيد. وكان أبوه موظفا حكوميا. وإن يكن أدنى مرتبة، وقد عاش في بدخود يد ما ورثه عن أبيه. على أن جده لأمه كان، بدوره، من كبار رجال البلاط، جاء إلى مصر - في شبابه - قادما من الأناضول، حيث التحق بجمعة إبراهيم باشا ثم بإسماعيل. وعندما توفي، أسخ الأمير عقله على أرملة اليونانية الأصل، وكانت قد جاءت مصر أسيرة حرب. وحسن ثم غريرها صارت من وصيفات قصر الخديوي. نمت رعاية هذه السيدة شب شوقي وقضى طفولة سعيدة. ولم يك قد تجاوز الثالثة عندما أدخلته جدته على الخديوي إسماعيل. وقد حفظ لنا الشاعر وصفا لهذه المقابلة في مقدمة الشوقيات (١٩٠٠):

«كان بعصري لا يتزل من السماء من اختلال أعضائي، فطلب الخديوي بادرة من الذهب ثم نثرها على السباط عند قدميه، فوقعت على الذهب اشتغل بجمعه واللعب به، فقال لجدي: اصصني معه مثل هذا، فإنه لا يلبث أن يعتاد النظر إلى الأرض. قالت: هذا دواء لا يخرج إلا من صيدليتك يا مولاي. قال: جيئي به إلى منى شئت، إلى آخر من ينثر الذهب في مصر».

دخل شوقي مكتب الشيخ صالح وهو في الرابعة من عمره، وانتقل منه إلى المبتدئان فالتجيزية. ورأى له أبوه أن يدرس القوانين والشرائع فدخل مدرسة الحقوق في ١٨٨٥، وبعد عامين فيها، ثم عامين في قسم الترجمة بنفس المدرسة. تخرج فيها في يونيو ١٨٨٩.

وخلال هذه السنوات بدأ ميله إلى الشعر يظهر ويتبلور، وطمح إلى أن يكون شاعر الخديوي، وعبر عن ذلك بقوله:

«وإن قرعت أبواب الشعر، وأنا لا أعلم من حقيقتي ما أعلمه اليوم، ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها، وقصائد للأحياء يمجذون فيها حذو القدماء، والوقوف في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحا في مقام عال ولا يرون غير شعر الخديوي صاحب المقام الأممي في البلاد، فلزلت أتمنى هذه المثلة وأتمنى إليها على درج الإخلاص في حب صناعي وإتقانها بقدر الإمكان وصورها عن الابتذال حتى وفقت بفضل الله إليها».

عين شوقي في الخاصة الخديوية مع أبيه، ولم يحل عليه حول في هذه الخدمة الشرفية حتى رأى الخديوي توفيق أن يرسله إلى فرنسا كي يدرس الحقوق والأدب. وهكذا قضى الفترة ما بين يناير ١٨٩١ ونوفمبر ١٨٩٣ في مونبلييه، ثم في باريس، مفتوتا بكل ما تقدمه عاصمة النور لقلقه وروح حبه من غذاء. وفي إحدى عطلاته الصيفية زار إنجلترا وقضى نحو شهر في لندن: «نقش من معالم في الحضارة وشاهد من دورات دولاب التجارة والصناعة فيها ما ينهني

يقول مخاطباً رياض :

عظمت فكتت خطبا لا خطبا
أخفيت إلى مصالينا النظام
هجت بالاحتيال وما أناه
وجرحك منه لو أنست دام
أزاعك غفل من مصر باقي
فكتت فريد سها في السهام ؟
وهل تركت لك السجون خلا
لحرفان الحلال من الحرام ؟
إذا الأحلام في قوم دولت
ألى الكبراء أفسال الطعام
فيا تلك الليالي لا تعودى
ويا زمن الشقاق بلا سلام

لم ترسم هذه القصيدة صورة عادلة لشخصية رياض وأخلاقه . وإنما نقلت غضب الخديو عليه . ولا أدل على تحريف هذه الصورة من قصيدة أخرى لشوقي نشرت في جريدة خيال الغفل (٤ مايو ١٩٠٧) ينفي فيها الشاعر على رياض ويصفه بالعظمة . على أن الأثر النصفي بظلال من الكآبة على حفل توديعه شوقي الأول كان هائلا . لقد أثبت للشاعر ، وتداولها الأكرس ، في وقت كان كرومر فيه في ذروة قوته ، ولم يكن بمستطاع الخديو أن يتنازله إلا من وراء ستار .

وحين وقعت حادثة دنشواي في ١٣ يونيو ١٩٠٦ ، اهتزت مصر من أقصاها إلى أركانها حتى اضطط طاعية قصر الدويارة إلى الاستقالة في ١٩٠٧ ، بعد أن ظل في منصبه أربعة وعشرين سنة . وقد دارت هذه الحادثة بظلال من الكآبة على حفل توديعه أقيم في دار الأوبرا في ٤ مايو ١٩٠٧ . وفي هذا الحفل ألقى كرومر خطابا عدد فيه انتزعات الإنجليز في مصر ، وأكد أن الاحتلال سيدوم لفترة لا يمكن تحديده مدها . كما أدى الشعور القومي المصري إذ وصفه بالجمود إزاء «أفصال» الإنجليز على البلاد .

أثار هذا الخطاب حفيظة الوطنيين المصريين ، وتناولته الصحف بالنقد والتعليق والتفنيد . كانت هذه فرصة ذهبية للخديو وحزبه كي يتنصروا من كرومر . وبرزت إلى الميدان صحيفة الميود ، رأس الصحافة الإسلامية المصرية ، ومن أكثر الصحف توزيعا في العالم الإسلامي ، حيث كتب الشيخ على يوسف مقالة شديدة الهمجية الرد على كرومر ، وتلاه شوقي بقصيدة بعد يومين . لم يقتصر شوقي على تنفيذ كلام كرومر نقطة نقطة ، كما فعل الشيخ على يوسف ، وإنما اتخذ من المناسبة نكبة الهجوم على كرومر وسياسته . وقد صوره في مفتتح قصيدته طاعية مستبدا :

أهكمكم أم عهد إصماحيل
أم أنت فرعون بسوس الهيا ؟
أم حاكم في أرض مصر بأمره
لا سلاسل أبدا ولا مسنونا ؟

وصور شعور البلاد بالراحة عند رحيله :

يا مالكا وق الرقاب بئس هلا
أخلفت إلى القلوب ميلا
فا رحلت عن البلاد تشهدت
فكناك الداء البهيم رحلا

وألهم شوقي إلى خطاب كرومر في حفل توديعه ، وإلى سكوت الأمير حسين كمال (السلطان فيما بعد) وغيره من الشخصيات المصرية ، عن «إهانة» كرومر للخديو إصماحيل ، وعدم تصديهم للرد عليه :

أنسمعتنا يوم الدفاع إهانة
أفعب . فصره . لا يهيب مثلا

لدنشواي ! وكيف يه إذا طالب الشعب بالدمتور ! هو شاعر الأمير فخير له أن يسكت ، فلذا لم يكن يد من القول فحق عليه أن يحتاط . ثم هو شاعر الأمير يجب أن يفكر ويلتزم فيما يعلت بينه وبين الناس من صلة ، يجب أن يقيس صداقته وعداوته وقربه وبهده برضى الأمير وسخطه .

ومن وراء هذه الإداة الشاملة تكن للمواجهة بين دعاة التجديد ودعاة التقليد . على أن شوقي قد صمد للهجات العنيفة التي يظنها هذا النقد وما جرى مجراه ، وصار أكبر شاعر عربي في عصره بلا مراة . وبما له دلالة أنه قبل وفاة شوقي في ١٩٣٢ ، كان قد انتخب - إلى جانب كونه أمير للشراء - رئيسا لجاعة أبولو . وإنصافا له ينبغي أن نقول إن هذه الألقاب والمناصب لم تعلمها عليه حاكم ، وإنما معاصروه من الشراء والكتاب من كافة أنحاء العالم العربي . ونجاح شوقي مرده أمران : أولا قوة الموروث الشعري العربي الذي يطر فيه مجذوره ، إذا قورن بالطابع «الثرى» لأشعار العقاد وشكري وغيرهما . والأمر الثاني هو موهبته الفردية التي تتجل في قطاعات كبيرة من إنتاجه الشعري ، والتي أقر بها أولياؤه وأعداؤه على السواء . وما لبث هذان العاملان - وقد دعمهما أثناء الفترة الأولى من حياته الأدبية (١٨٩٣ - ١٩١٤) مركزه في القصر ، والنفوذ المكتسب من صلتته بمجرب الخديو - أن جعلاه واحدا من أكثر الشراء تأثيرا في مصر الحديثة .

كان شوقي على ذكر من مركزه كشاعر للقصر . وقد عبر عن ذلك بصراحة مشجعة في قوله :

شاعر المميز وما بالسليل ذا السلف

وكان يعرف جيدا ما ينتظر منه . لقد تلقى دروس صناعة الشعرية على أيدي الشراء الجاهلين وأساطين الشعر في العصر العباسي . ولكي يتنجح في مهمته كان عليه أن يستمر تقنياهم بعد تعديلهما بما يتواءم وظروف المذبح الجديد ، والحاجة إلى مهاجمة خصومه .

رسم شوقي صورة مثالية للخديو ، وأضفى عليها ألوانا وظلالا جذابة ، في عدة قصائد من أول أجزاء الشوقيات وهي مهداة إلى عباس ، وإلى السلطان عبد الحميد .

ليس للخديو شخصية مستقلة للملاحم في هذه القصائد ، ومع ذلك فإنها ترسم له صورة ملكية ملؤها الجلال . قد لا يتجذب القارئ الناقد إلى الألوان الصارخة التي رسمت بها هذه الصورة ، ولكن القارئ العادي - من قراء الصحف والمجلات - خليل أن يتأثر بها ، خاصة حين تتوسل إلى مشاعره القومية والإسلامية :

وما زلت في نادي الخليفة أولا
وإن كنت في نادي الخليفة ثانيا
ولو مثل الإسلام عا يريده
لا احطر إلا أن تدعيا التلايا

وحين أثنى رياض باشا ، رئيس الوزراء ، على اللورد كرومر في خطاب له ، استاء الخديو ودفع بشاعره لكي يرد عليه . هكذا نظم شوقي قصيدة نارية من تسعة وثلاثين بيتا يلائم من عباس ، وظهرت بلا توقيع في جريدتي اللواء والظهر في نفس الوقت . وفيها

نكد البلاد تعرف شاعراً واحداً سكنت عن تلك المسألة . والتعليل لوحد القنع هو أن يكون مولاه عباس قد أثر أن يترث حتى يتبين اتجاه الريح ، وما إذا كان من الحكمة الجهر بالمداء لكرور أم لا . حتى إذ صار من المؤكد - بعد عام - أن كرور راحل ، زالت غناؤه الخفيف ، ووسع شاعره أن يشد :

بما دنشواي على رسائكم سلام
لعبت بنأس ربوعكم الأيام
كيف الأمل لك بعد رحلها
وبأي حال أصبح الأبناء؟
عشرون بسنا فلفرت وانفاجيا
بعد البشاشة وحشة وظلام
باليت شعري في التروج حاتم
أم في البرج منسية وجام؟
(نيون) لو أفكرت عهد (كرور)
لمعرفت كيف تغد الأحكام
نوحى حاتم دنشواي وروحي
شبا برادى النيل ليس بنام
متنوع بمشعل اليوم الذى
سجبت لشدة هوله الأرقام

وتم شوق قصيدته باستيحاء صورة الحزن الذى وصفه
قاسم أمين ، والذى تلا تنفيذ أحكام الشق والجلد علنا :

وعلى وجوه التاكليد كتابة
وعلى وجوه النكالات رهام
نشرت هذه القصيدة في جريدة اللواء بتاريخ ٢٧ مايو ١٩٠٧
وفى الثامن من يناير من العام التالى ظهرت له قصيدة بلا توقيع في
نفس الجريدة . كانت مناسبة القصيدة هي حلول العيد السنوى
لاختلاء عباس عرش مصر ، وإفراجه من المسجونين في قضية
دنشواي . ويخاطب صديقه الخديوي فيقول :

شكرتك و أجابنا الشهداء
وسرحت بفسلك الأضياء
هار لظلال دنشواي وسية
فسلبنا هذى اليد البيضاء

ولا نستطيع في تقديرنا لقصائد شوق هذه عن دنشواي أن نغفل
عامل الزمن . لئلا كانت في مجموعها أقل قوة من قصيدته في وداع
اللورد كرور . لقد كان ذلك راجعاً إلى أنها أساساً استرجاع لحديث
« تاريخي » ماض ، تصرم عليه عام في حالة القصيدة الأولى و« هامن »
في حالة القصيدة الثانية ، أكثر منها استجابة فورية للحدث في
حينه . أضف إلى ذلك أنه ، عندما نشرت هذه القصيدة الأخيرة في
١٩٠٨ ، كان عباس والدون جورست قد شرعاً بتقاربان ، ومن ثم
لم يكن من المستحسن - من وجهة نظر القصر - أن تخرج قصيدة
شوق شواظاً من لبيب على الاحتلال البريطاني ، لا يبق ولا يذر .
والحق أن القلة في لجة الشاعر ، القلة من المראה إلى الاعتدال ،
تتجلى في الأبيات الخطابية من هذه القصيدة الأخيرة . على أن مجرد
ذكر حادثة دنشواي بعد عام أو عامين ، ومهما كانت لجة الشاعر
معتدلة ، ما كان ليخفق في إصرام شملة الكرامة في قلوب المصريين
وتجديد الشعور بالمهانة والإذلال .

كانت هدنة شوق مع الإنجليزي ، على أحسن الأحوال ، هدنة
قلقة لا تبعث على الراحة . وقد أذنت بنجاح حين خلع الإنجليزي
عباس . وفى تلك المناسبة نظم شوق قصيدة مهمة ، حاول فيها
كارها أن يسترضى من سبق أن هاجمهم ، كالسلطان حسين كامل
والإنجليز . هكذا ضبط أواراً أنه الماحدة ، وتغنى :

أفصحت إحصائيل في أنسابه ولقد ولدت جباب إحصائيل ؟

ل ملعب المضحكات مشيد
مشتت فيه المبكيات فصولا
شهد (الحسين) عليه لمن أصوله
وتعصر (الأحمر) به نظيفلا
بين أقل وحط من قهرها والمرة
إن يحين يحش موفولا

يمضى شوق فيقول ، رداً على تحدى كرور لمشار المصريين وقوله إن
الاحتلال باق .

أنزلنا رفاً بدموم ولثة تسيل
وحالاً لا تسمى لحويا
أصبحت أن الله دولك قدوة
لا بملك الصغير والتبديلا ؟

الله يحكم في المثلثة ولم تكن
دول تنازعه القوى لتندولا
فرعون ليلك كان أعظم سطوة
وأعز بين الصالحين قسيلا

ويتم شوق قصيدته بالرد على أغاليط كرور في صدد الإسلام :

إسا قمسينا على الله لى
والله كان ينيلهن كفيلا
من سب دين محمد فحمد
متصكن عند الإله رسولا

كذلك نظم شوق قصيدتين أخريين عن كرور . الأولى تألفت من
أربعة وستين بيتاً ، وعنوانها « المناجاة » وقد ظهرت منجمة على
حزبين في الجوانب المصرية في ٣ و ٤ ما يو ١٩٠٧ . والقصيدة الثانية
عجل عنوان « وداع الضباب المصرى للورد كرور » وتتكون من عشرة
أبيات ، وقد ظهرت في صحيفة عيال الظل في ١٠ مايو من نفس
العام . وعن طريق براعة العبارة الشعرية ، وكلية النظرة ، وأصل
شوق تقدمه المر لكرور مستخدماً التشخيص كوسيلة بلاغية فعالة تقى
بغرضه في هذه القصائد . لقد طاق شوق بين ذاته وتختلف طوائف
الأمة المصرية ، وأجرى قصائده على ألسنة أولياء كرور وخصومه
على السواء ، استمر حادثة دنشواي وهجوم كرور على الإسلام
لكى يضمن تعاطف القارىء ، كما في هاتين المقطوعتين :

« دنشواي إلى جنباه الرحيم »

يا لورد إن تلك آثار علة
فانى أفر للعبد ملحوظ
لشكرتك ما دام الخراب بنا
والصنع عند كرم الناس محظوظ

« الدين الإسلامى إلى جنباه »

سافر على بركات الله محظوظ
لك السباب ومر القول والنكم
يا أجهل الناس في علما ومعرفة
إن التجاوز والإفهام من شمس

قلنا إن حادثة دنشواي وقعت في ١٣ يونيو ١٩٠٦ . وكان
الخديوي وشاعره في زيارة لتركيا وقتها ، وبهذا يعلل بعض النقاد
صمت شوق عن الحادثة في حينها ، رغم أنها خلقت في العقل
المصرى جرحاً عميقاً ، عبر عنه قاسم أمين - وهو قاض ليس من
شيمته الإسراف في التعبير - حين قال :

« رأيت حينئذ عند كل شخص تعاليت معه قلباً مجروحاً وزوراً
مخفوقاً ودهشة عصبية بادية في الأيدي والأصوات . كان الحزن على
جميع الوجوه ، حزن ساكن مستمر للقوة .. كأنها أرواح المشوقين
تعلو في كل مكان في المدينة » .

على أن غياب شوق عن مصر لا يصلح تبريراً لصمته ، إذ لم

وراج يثنى على الإنجليز :

حلفائنا الأحرار إلا أنهم أروى الشعوب عواظنا وميولنا

وزاد فقال :

لا خلا وجه البلاد ليسفهم ساروا سماحا في البلاد عدولا
وأولوا بكبارها وشيخ ملوكها ملكنا عليها صالحا مأمولا

لكن الشاعر أخفق في أن يثني عن الإنجليز حقيقة مشاعره نحوهم ، واضطفاه عليهم للطريقة التي عاملوا بها مولاة . ويتجمل هذا الموقف المتلبس في ختام قصيدته حيث يقول إنهم يلعبون على مسرح السياسة المصرية دورا ، وأن الرواية لما تتم بعد فصولا ولعله يعني بذلك أنهم يضمرون ضم مصر إلى الامبراطورية البريطانية : وانفص ملعبه وشاهده على أن السرويلة لم تتم فصولا

على أن اللهجة الاسترضائية التي نظمت بها القصيدة جعلت البعض يتهم شوقي بأن خان وطنه ومولاة على السواء . وقد دافع شوقي عن نفسه فكذب من مغفاه قائلا إنه لا أحد سوى جاهل خليل يثني على فهم قصيدته ، ويغفل عن صوتها الداخلي الذي يغمر الشعب من تهديد الإنجليز حرته . ويقول شوقي في رسالة إلى أحمد شفيق باشا (أوردتها هذا الأخير في كتابه مذكرة في نصف قرن) إنه حسب أن آلاف الشباب للشلم الذي يبقه لفته قد أدرك معنى القصيدة ، وأن أغلبهم قد استظهرها . ويقول شوقي (في عبارة تبعث على الإشماع) إنه لو كان يسأرك ذاته في مكانه ، حين غضب السلطان حسين كامل من القصيدة غضبا فاق كل توقع ، لما سمعه أن يرسل عن مصر بكرياء شوقي وعزته !

على أن كليات شوقي هنا - وإن شابتها المبالغة - لا تخلو من صدق . فقد اتزعجت السلطات البريطانية للتحذير الذي اشتملت عليه قصيدة شوقي ، ولما أحدثته من أثر قوي بين القراء ، ومن ثم كان نفيها له من مصر .

ومها يكن رد فعل الإنجليز لإزاء هذه القصيدة بعينها ، فإنها لا يمكن أن تعد سببا كاليا لنبي الشاعر . والأخرى أن نفيه كان راجعا إلى الأثر الكلي الذي ولده شعره السياسي والتعليمي خلال اثنين وعشرين عاما من الاتصال الوثيق بالحدود . ومبادئه للإنجليز . فخلال هذه الفترة الطويلة لم يكن شوقي ناطقا بلسان مولاة فحسب ، وإنما كان أيضا أقوى صوت شعري مناصر للخليفة العثماني ، داع للمسلمين إلى الانضمام تحت لوائه . وقد لاحظ الدكتور محمد حسين هيكل ، في مقدمته لقصته الأولى من الطوفانيات ، أن هذا الجزء يشتمل على ثلاث نواصير من العرب ومكة والبعة الحمدي ، وثماني عشر قصيدة عن الخلافة والأركان .

ينقلنا هذا إلى الاتجاه الإسلامي في شعر شوقي . لقد كان مزجا من الشعور الديني والقومي والعرق يربطه بالأفكار الذين كان يرى فيهم قادة وروحين للعالم الإسلامي . وحكاما شرعيين لمصر يمكنهم إذا استتب لهم الأمر - أن يرفضوا عنها أوقاف الاستعمار الإنجليزي

الدخيل . أضفت إلى ذلك أن الدماء التركية كانت تجري في عروق شوقي ، وأن الحكام الذين كان شاعرا بياهم ينحدرون من هذا الأصل التركي . لاجبئ إذن أن نراه يفتخر بدفاعه عن الخلافة :

عهد الخلافة في أول خالد عن حوصها يبراهه نضاح
حب لذات الله كان ولم يزل وهو لذات الحق والإصلاح

ولئن وسع الإنجليز أن يسكتوا عن مثل هذا الحماس للخلافة ، قد كان محالا أن يسكتوا عن أبيات كهذه التي يوجب فيها بالسلطان عبد الحميد :

لستبيح الإمام نصرنا نصر مسلما ينصر الحسام الحسام
للمصر . وأنت يا حبيب أفري . بلد يا حامي الغنى استصنام
وإلى السيد الخليفة تشكر جود دهر أصراره غلام
وعصودها لنا وعدوا كبارا هل رأيت القرى علاها الهمام ؟
لأربع الصوت إنها هي مصر ولأربع الصوت إنها الأصرام
لأربع مصر ولم تزل غير ذاع ضلها بالذي أولها زمام

كان شوقي وحافظ على رأس الشعراء المصريين الداعين إلى دعم التضامن الإسلامي والاتفاف حول عرش السلطان . «شعر شوقي الإسلامي» باب قائم يرأسه ، يستحق دراسة مستقلة ، وقد درج - «لا الدكتور أحمد الحوفي (الإسلام في شعر شوقي ، القاهرة ، ١٩٦٢) والدكتور ماهر حسن فهمي (شوقي : شعره الإسلامي ، القاهرة ، ١٩٥٩) وغيرهما . لقد كان شوقي مشغولا ببقاء الخلافة العثمانية ، حرصا على حاجتها من الأعداء الخارجيين والأعداء الداخليين على السواء ، ومن ثم ثار على الشريف حسين - شريف مكة - حين طمح إلى الاستقلال عن الخلافة ، ونهى عليه تنكره للسلطان قبل اندلاع الحرب بينها في ١٩١٦ . فحين حدث تمرد في الحجاز عام ١٩٠٤ ، وقيل إن الشريف هو القوة المحركة وراءه ، أعاب شوقي بالسلطان أن يسحق حزب الشريف :

في كل يوم قتال تقهر له وفنته في ربيع الله تضطرم
أزرى الشريف وأزعب الشريف يا ولسموها كارت الميت وانفسوا
لا تجزمه ملك حلا واجزمه عتلا في الحلم ما يسم الأفعال أو يعم
كل الجزيرة ما جروا لها منها وما يجاور من أطرافها الصمم
والأهم أسراء السوء وانفسوا مع العداة عليها فاعادة هم
لجود السيف في وقت يفيد به فإن للسيف ولها ثم ينصرم
خلع السلطان عبد الحميد في ٢٧ أبريل ١٩٠٩ ، فكان ذلك مثارا لانتهاج كثير من الشعراء في سوريا والعراق . ولكن أغلب الشعراء للمصريين - وعلى رأسهم شوقي وحافظ - اتخذوا جانب السلطان المظفور في محنته . وكان شوقي - من خلال عمله في البلاط - يعرفه شخصيا ، وكثيرا ما كان ضيفه للمكرم في تركيا . وقد كتب في هذه المناسبة :

فيخ الطوك وإن تضطرب في الفؤاد ولي الصمم
لستسفر لولي له والبله يصغر عن كبير
ونصره عند مصابه أول يسائله أو عدله
ونصونه ولجله بين الشائنة والنكير
عبد الحميد حباب مملك في يمد لك الفصم

واقترن هذا الوعي القومي بيقظة الضمير الاجتماعي ، وعلت الأصوات الداعية إلى إصلاح النظام التعليمي . كتب شوقي داعياً الأمة إلى احترام المعلم وتقديره .

**فم للمعلم وله التمجيد كاد العلم أن يكون رسولا
أريت أشرف أو أجل من الذي يبي ويبتنى أنفسا وهولا ؟**

وبما يتصل بمسألة التعليم مسألة حرية المرأة التي غدت مثار أخذ ورد منذ نشر قاسم أمين كتابه تحرير المرأة والمرأة الجديدة . وقد انحاز شوقي - برغم موقفه المحافظ عموماً - إلى صفوف الداعين إلى أن تأخذ المرأة من التعليم والتدريب على معالجة شئون الحياة بمقدار :

**هكذا رسول الله لم ينقص حقوق الأمهات
المعلم كان شريفة لناله التعظيمات
ورهن التجارة والسبابة والشئون الأعزيمات
ولقد علت بعبثه ليج المعلوم الساعرات
كانت سكنة غلا الدنيا ونيزا بالسرور
روت الحديث ولسرت أي الكتاب البنات
وحضارة الإسلام لنطق عن مكان المسلمات
مصر تجدد مجدها بناتنا الصجدات**

وعندما اغتيل رئيس الوزراء القبطي بطرس باشا غالى في ١٩١٠ كادت تنور فتنة طائفية جرع لها علاء الأمة من المسلمين والمسيحيين على السواء ، وأدلى شوقي بطلوه في المسألة وذلك بقصيدته القائلة :

**فر الرئيس نجية وسلاما الحلم والمعروف فيك أقباسا
قد عشت لمحدث لتصاري ألفة ومجد بين المسلح والساسا
أصهشنا والقطب إلا أمة للأرض واحدة نسرهم مراما
نعل نعالهم السبح لأجلهم وبولرون لأجلنا لاسلاما
الدين للدين جل جلاله لوشاه ربك وحد الأقواما
ياقوم بان الرشد لأهوا ماجرى وهوا الحقيقة والهدا الأواما
فيحرمة المولى وواجب حقهم كونوا كما يطفى الحوار كراما**

وكان من الدعاة إلى تضامن عصرى الأمة شعراء آخرون : منهم إسماعيل صبرى ، وأحمد نسيم ، وولى الدين بك ، وغيرهم .

وينتهى كتاب الدكتور منج خورى - شأن كل دارس أكاديمي يعرف واجبه - بتأنيده ، ويبيو جرافيا ، وكشاف .

أرأني في ختام هذا العرض مدنيا لقارئ **فصول** باعتذار . إذ لأرب عندي في أن أعطي ما أوردته هنا معروف لدى القارئ . لا جديد فيه . قرأه في القلاد ، وفي طه حسين ، وفي محمد صبرى السروي ، وفي عشرات الباحثين الذين ألقوا شوقي وبمعاصريه بحثا . هكذا نعود من حيث بدأنا ، ونطرح تساؤلنا الأول : هل كان لدى المؤلف تصور واضح لهذه ؟ وهل اصطبغ الاستراتيجيات الكتيبة ببلوغه ؟ وأى إضافة إلى المعرفة يمثلها كتابه ؟

قل أن أحاول الإجابة عن هذه الأسئلة أود أن أنوه ببعض فضائل الكتاب . إن سيطرته على مادته المفردة كما وكيفا (إذ لم يكن الإيجاز من فضائل شوقي وحافظ ومعاصريه) طيبة ، وتيوب

وعندما ألقى مصطفى كمال نظام الخلافة في ١٩٢٤ اهتز العالم الإسلامي لهذا الحدث ، وعلت أمواج النقاش وهبطت من حوله ، **وراح شوقي (على خلاف على عبد الرزاق مؤلف الإسلام وأصول الحكم) ينهى زوال المؤسسة السياسية القديمة ، ويصور رد فعل المسلمين إزاء ذلك :**

**الحسد والفة . ومصر حزيمة تبكي عليك تدمع سحاح
والشام نال والعراق وفارس أنبا من الأرض الخلافة ما ؟
ببالسر جمال طرة مولدة قنلت بغير جريرة وجناح
نظم شوقي هذه الأبيات برغم إعجابه الكبير بمصطفى كمال وإيمانه بقدرته على إبقاء تركيا قوية في وجه التحدى الغربى .**

وقد نال شوقي مقبلا على ولاته للخلافة العثمانية ، ونظم فيها مثل قوله :

**يا آل عثمان أباء العمومة هل لشكون جرحا ولا نشكر له ألقا
محو عليكم ولا نسي لنا وهنا ولا سريرا ولا تاجا ولا علما**

وهو ما لا يتفصل عن موقفه المعبر عنه في قوله :

**كان شعري الغاء في فرج الشرق وكسان المصرا في أحزانها
نتقل بعد هذا إلى القسم الثالث من كتاب الدكتور منج خورى « تيارات اجتماعية وثقافية » حيث نجد ثلاثة فصول :**

- ٤ - الشعر واقتصاد .
- ٥ - ملحونة التعبير : خليل مطران .
- ٦ - عبد الرحمن شكرى .

في هذا القسم يتحدث المؤلف عن فكر محمد عبده ، وقاسم أمين ، ولطفى السيد ، مع نماذج شعرية تتركس اهتمام الشعراء بقضايا الإصلاح الداخلى ، والشخصية القومية ، والتضامن المصرى ، والعدالة الاجتماعية .

هذا شوقي ، مثلا ، في قصيدته « دمشق » يذكر بين قومه بما كان للمؤمنين من أعجاد ماضية :

**بنو أمية للأتية ما فتحو وللأحاديث ما سادوا وما دانوا
كانوا ملوكا سرير الشرق نجهم فهل سألت سرير الغرب ما كانوا
عالي كالشمس في أطراف دولتها في كل ناحية ملك وسلطان**

ومن غير نماذج الشعر الذى يمدح أبطال الوطنية ، ويتوسل إلى مشاعر التضامن ، مرثية شوقي لمصطفى كامل التى تحت بعضها أم كلثوم :

**إلام الخلف بينكم إلا ما وهذى الضجة الكبرى علما
ولم يكيد بكم بعضكم لبعض وتبدون العداوة والخصما ؟
وليا الأمر حزبا بعد حزب فلم تلك مصفين ولا كراما
جعلنا الحكم تولية وعزلا ولم نعد أجزاء والانتقاسا
وسنا الأمر حين علا إلينا بأهواء النفوس لا استغنا
شهيد الحق قم تره بيننا بأرض ضيقت فيها البنى
ملك الوطنية اعتلت وكانت حديثا من (عزلة) أو مناما**

الفصول - وإن يكن تقليديا - لا تثريب عليه . وإنجليزية المؤلف بـمضمون هفوة هنا أو هناك - جيدة - وترجيته للشعر العربي إلى الإنجليزية حسنة في مجموعها ، ولعلها أقم أجزاء كتابه ، يرغم بعض متأخذ سائير إليها في ختام هذا العرض .

لكن هذه الفضائل تتجاور مع نقص أساسي في الكتاب هو أنه يخلو من أي حجة منطقية argument . تلم شتات البعثر من شعره . ما الذي يسعى المؤلف إلى إثباته أو دحضه ؟ أو - بعبارة أقر رقة - ما علة وجود الكتاب أصلا ؟ قد يقال إنه محاولة لإثبات أن الشعر مرآة للتيارات السياسية والاجتماعية والثقافية في لحظة حضارية بعينها . لكن هذه الأطروحة - وإن تكن صادقة - من قبيل المسلمات التي استقر عليها الرأي منذ عهد بعيد ، وقامت الأدلة على صحتها في عشرات الأعمال النقدية ، بحيث غدا صدور كتاب في عام ١٩٧١م هذه القضية أشبه بمغالطة تاريخية anachronism . وقد يتواضع المؤلف درجة - أو غير تواضع هنا بالأصالة عنه - فيقول إنه لا يدعي أن كتابه يطرح فرضا ويسعى إلى إثباته - شأن الأعمال النقدية الأصلية - وإنما هو مجرد دراسة مسحية لأربعين عاما من تاريخ الشعر العربي في مصر ، تتخذ من الاحتلال البريطاني محور ارتكاز ، أو بؤرة تجمع ، أو إبرة جذب ، يدور حولها قطاع كبير من النتاج الشعري للمصر . ومرة أخرى لا نرفض هذا المطلب - على تواضعه - ولكننا نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نسأل : أي جديد إذن يضيف المؤلف من حيث المادة التاريخية ، وقد عكف مؤرخون كثيرون على دراسة هذه الفترة في السنوات الأخيرة ؟ أو غير نسأل : أي تقوم جديد للنتاج الشعري تطالعنا به هذه الصفحات ؟ وهل تضمن أي قراءات نقدية نافذة لم يسبق إليها نقاد عصرنا ؟ وأضحى من الفصول التي عرضتها (أو أغلقت من حديث المؤلف عن شوق نوحها لها) أن الكتاب لا يبي أي من هذين الأمرين . فلا هو تحقيق تاريخي مؤيد بالوثائق ، ولا هو تحليل نقدي بصير . إنه يفتق ، مثل نجمة ، على نجوم عالين : عالم النقد الأدبي ، وعالم التاريخ الاجتماعي والسياسي ، ولكنه لا يعضي بعيدا في أي من الاتجاهين .

وإذا كان لهذا الإخفاق من عيرة فهي الإثبات عن صعوبة هذا النوع من البحث الذي يبدو ، لأول وهلة ، سهلا واضحا . إن علم الاجتماع الأدبي فرع من أقدم فروع البحث ، لأنه يتطلب جملة أمور قلأ اجتمعت لكاتب واحد : (١) موقف إيديولوجي محدد - ما بين أقصى اليمين إلى اليسار - يعين على النظرة إلى الفترة المدروسة من منظور فكري واضح المعالم ، ولا يكون عائما أو غائما كما هو الشأن في هذا الكتاب (٢) عدة تاريخية تردها معرفة مباشرة بالوثائق والمستندات والأضابير (مكتابات العصر الزمنية ، صحفه وكتبه ونشراته ، رسائل الشعراء الخاصة والعامة ، أرشيف وزارات الخارجية ، إحصاءات السكان والمواليد والوفيات والزيارات والطلاق ، توزيع الأفراد من حيث الجنس والعقيدة والمهنة ، إلخ ...) (٣) حسن نقدي مرهف يستطيع أن يستخلص ماله علاقة بالموضوع ويستبعد التواضع ، ويفرق بين ماله قيمة باطلة وما لا تملو قيمته أن تكون وثائقية أو تاريخية . بأي من الموازين الثلاثة تزن الدكتور منق حوري - وأغلب كتابنا في هذه الموضوعات - تجده ناقصا . فهو ليس مفكرا ، وليس مؤرخا ، وليس ناقدا . إنه باحث

جامعي قرأ قدرا لا بأس به ، ومترجم نقل قدرا لا بأس به ، وهو بهذه المثابة يستحق مكانا على رف القارئ ، ولكنه مكان متواضع كما أن أغلب الشعراء الذين يتناولهم - باستثناء البارودي ومطران وشوقي وحافظ - شعراء ذوو إنجاز ، ولكنه إنجاز متواضع .

وإلى جانب هذا الخلل المركزي في منهجية الكتاب ثمة صوب صغيرة لا تنص على الإصلاح . في الترجمة بعض أخطاء واضحة أحيانا - كما هو واضح - إلى نقص إلمام المؤلف بالعامية المصرية ، وهو ما يتضح في ترجمته لبنت محمد عثمان جلال (ص : ٣٢) :

صلى حاجة ما تملك وصلى عسليبا جوز أمك

Believe me it's none of your business. It is your stepfather's affair.

هنا تضع اللوحة الساخرة المتشكلة في المثل الشعبي المصري ، ويكشف المترجم عن نقص في حس الفكاهة .

ويترجم المؤلف بيت شوق (ص : ١٥٢) .

وأشعر ما لم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة فهو قطع وأوزان

If poetry is not recollection and emotion or wisdom, then it is not merely form and meter.

هنا ينبغي حذف كلمة form واستبدال كلمة Scansion بها ، إذ الأولى كلمة مدح لاقدح ، بينما الثانية توحى بمجرد توافر الوزن العروضي دون سواء من المقومات التي ترفع النظم إلى مقام الشعر ، وهو المقصود هنا .

وينبغي المؤلف في استخدام حرف الجر حين يقول (ص : ٨٧) : such a compromising position deprived the poem from having any serious effect.

والصواب deprived of

وبلاحظ أن المؤلف يورد تواريخ ميلاد أحمد تقي زغلول ، وعلى عبد الرازق ، وطه حسين ، دون إشارة إلى تواريخ الوفاة ، خلافا لما جرى عليه مع غيرهم . وحقا إن طه حسين كان على قيد الحياة حين ظهر كتابه ، ولكن الجميع قد غدوا الآن في ذمة الله ، ومن ثم كان من المرجو أن يستكمل هذه النقطة في طبعة قادمة .

وأخيرا ألا حظ عددا من الأخطاء المطبعية ، هذا بيان ما قوته منه ، عسى أن يتدارك المؤلف في المستقبل :

الصفحة	السطر	خطأ	صواب
٥٤	١٢	Fatitudes	attitudes
٦٥	٩	its	it
٩٣	١٥	n	in
١٤٢	١٢	Abu Tamman	Abu Tammam
١٧٢	٣١ (هامش)	the	تحدف
١٨٢	٩	inity	unity
١٨٥	٥	face	fade

هذا العام في
معرض القاهرة الدولي الخامس عشر
للكتاب

جناح الهيئة المصرية العامة للكتاب
يقدم

- مجموعة ضخمة من الكتب الأدبية والثقافية ،
- كتب التراث العربي المحققة ،
- كتب الأطفال الملونة
- كتب الفن التشكيلي
- مجموعات مختارة من الكتب الأجنبية
- في الفن والأدب والثقافة
- مختارات من أشهر التسجيلات الموسيقية
- مجموعة كبيرة من المعاجم العربية والأجنبية



أرض المعارض بالجزيرة

من ٢٧ يناير - ٧ فبراير ١٩٨٢

Finally we offer reviews of two recent books, one regarding **Shawqi's** poetry as a mirror of his times and the other regarding the poetry as a linguistic structure, where the centre of value is stylistic characteristics. The books in question are **Mounah Kheuri's Poetry and the Making of Modern Egypt**, here reviewed by **Maher Shafik Farid**, and **Mohamed Abdel Hadi al-Tarabulsi's Characteristics of**

Style in al-Shawqilyyat (Poems of Shawqi), reviewed by **Mohamed Abdel Mostafib**. This rounds up our issue and the reader is invited to put his own questions on what has been said about **Shawqi's** poetry and on what still remains to be said.

Translated By: **MAHER SHAFIK FARID**



Next to **Samaan's** essay is **Mona Mikhail's** analysis of the intellectual and social content of **Shawqi's** play **Madame Hoda**. The writer's approach is 'similar to **Samaan's**,' with emphasis on **Shawqi's** attitude to women and the sympathy shown in this play for her cause. **Shawqi** succeeds in giving artistic form to his support of women's emancipation and the play offers characters that are vividly portrayed as well as opening up new vistas for comedy and for poetic discourse alike.

Following these studies of **Shawqi's** drama we come to a different domain, viz. The impact on **Shawqi** of earlier poets and his own impact on other writers. The question of influence is not regarded here from the perspective of comparative literature, though it has some links with it, but rather from a historical perspective stressing the influence of some public events on **Shawqi's** poetry and **Shawqi's** own influence on contemporary and later poets. Thus **Mahmoud Ali Mekki** writes on «Andalusia in **Shawqi's** Verse and Prose». The writer discusses at length the influence of Andalusia on **Shawqi's** work throughout his career: as a tyro, a student in France and back in Egypt up to 1914. Highlighted are **Shawqi's** links with European romantic poetry, his **Muwashshat**, his articles on Andalusia and his imitations of Andalusian poets. In the second part of the study, we follow **Shawqi** in his Andalusian exile and his life in Spain, from early 1915 to 1919. The essay sheds light on **Shawqi's** relationship to Spanish culture and on the Arab heritage in Andalusia alike. It studies **Shawqi's** work in exile: his lyrical poetry (comprising **Muwashshat** and **Qasid**), his historical narratives contained in **Arab States and Great Men of Islam** and his prose works chief of which being the play **The Princess of Andalusia**.

While **Mahmoud Ali Mekki's** essay reveals the impact on **Shawqi's** verse and prose of a particular historical experience, the next essay, by **Ali al-Shabi**, deals with «**Shawqi's** Influence on Tunisian Poetry in the First Three Decades of the Twentieth Century». The method adopted in this study is similar to that of **Mekki** in that it is mainly historical, making use of facts and documents to trace **Shawqi's** influence on the intellectual and literary life in Tunisia. Chronologically speaking, the impact dates back to the friendship that linked **Shawqi** with sheikh **Abdel Aziz al-Thaalibi**, a Tunisian nationalist leader who spent part of his life in Egypt. The study traces **Shawqi's** influence on the revivalist poets of Tunisia such as **Mohamed al-Shazly Khaznat Dar**, **Saad Abu-Bakr** and **Mustapha Khareef**, it also dwells on **Shawqi's** influence on some romantic poets, foremost of whom is **Abul Qassem al-Shaabi**, author of «**The Lost Paradise**», a poem some of whose stanzas recall **Shawqi's** «**The Woods of Bologna**».

Finally we conclude with **Salah Jawad Alkonnas** «**Shawqi and his Works in Selected Western Works of References**». The writer traces the European interest in **Shawqi's** poetry in the form of translations and studies, from the late nineteenth century to the present day. **Alkonnas** calls attention to the growing interest in **Shawqi's** poetry in orientalist circles, following The Second World War, as

part of a wider interest in modern Arabic literature in general. The essay concludes, nevertheless, that translations and studies of **Shawqi's** work are still few in number and that there is still much work to be done in the way of presenting him to the common European reader through poems of a universal human appeal. Appended to the essay are two bibliographies, one of **Shawqi's** poems translated into foreign languages and the other of the most important studies of **Shawqi** in languages other than Arabic.

Ahmed Shawqi is the unity around which various methods, in this issue, revolve. The diversity of approaches exemplified testifies to the richness of possibilities his work offers. As we have seen, there are studies of his «poetic competence» and of the constant elements that make him «the poet of language par excellence». At one end of the spectrum **Shawqi** may be regarded as:

The poet of the prince and this is no small title
(English version by Mounah Khouri)

at the other end we may look for the intrinsic aesthetic value, transcending «the prince» and his times. Interest in **Shawqi's** poetry as a linguistic structure is here juxtaposed besides structuralist and stylistic analyses, highlighting the qualities of «balance» and «interweaving» in his verse. Related to these values are certain constitutional elements linking the efficacy of the «subtext» with the flux of the «poetic memory». Contrasted with these structuralist and stylistic analyses are historical interpretations and sociological approaches underscoring the interdependence of poetry and the age and regarding **Shawqi's** poetry as a reflection of a given historical moment. Through the dialectic relationship of these different approaches we may reach certain conclusions about «the poeticality of **al-Shawqiyyat** (Poems of **Shawqi**)», about his classicism (as a dramatist) and about his traditionalism, in the light of his literary competence as well as the literary genres he tried his hand at. The essay mentioned also throw light on some questions of influence and on the authenticity of documentation.

In the diversity of approaches represented, **Shawqi's** texts are seen as a fixed *donnée* just as the approaches look like symmetrical or juxtaposed mirrors reflecting certain aspects of one *donnée*, from different angles and on a number of levels. In as much as this juxtaposition (or symmetry) enriches **Shawqi's** texts, it gives our issue unity in variety.

The «**Literary Scene**» section offers a dialogue between nine poets and scholars from Palestine, Iraq, Syria, Tunisia, Morocco and Egypt. The theme is «**Modernism in Poetry**», an issue to which **Halif Ibrahim-Shawqi's** fellow-traveller on the path of poetry-made reference when he wrote:

Poetry! it is time for us to break fetters that have fettered us for so long.

fication of the «stylistic mark» of a writer; in **Shawqi's** case the way to achieve this end is to define his regular stylistic characteristics as manifested in texts whose authenticity has not been called in question. Thus **Shawqi's** fixed linguistic characteristics may serve as a touchstone by means of which the authenticity of the verse attributed to him may be tested. Applying this criterion, **Saad Masloub** concludes by throwing doubt on the authenticity of some of the **Unknown Shawqiyyat**. More important still, he dismisses the alleged **Spiritual Shawqiyyat** as incapable of standing the test.

Statistical stylistics is not confined to documentation of texts. It goes beyond that to become on another level a procedural element, both descriptive and classificatory, especially in the domain of poetic imagery. There are already some striking studies, employing statistical classification, in analysing the fields, functions, sources and characteristics of a poet's imagery. Examples are **Caroline Spurgeon's Shakespeare's Imagery and what it Tells us**, **Richard Fogle's The Imagery of Keats and Shelley** and **Stephen Ullmann's The Image in the Modern French Novel**. The influence of such studies is discernible in some contemporary studies dealing with Arabic poetry, from the pre-Islamic times to **Bashshar** and **Abu-Tammam** as well as in studies dealing with the development of poetic imagery in modern Arabic poetry in general and in revivalist poetry in particular.

«**The Poetic Image in Shawqi's Lyrical Poetry**» is the subject, in this issue, of a study by **Abdel Fattah Osman**. The study relies, in the first instance, on the definition, offered by the late **Mohamed Ghonemi Hlail**, of the poetic image as defined by different literary schools, with a sprinkling of ideas deriving from classical Arabic rhetoric. Underlying the study is an assumption that **Shawqi's** poetry shows all varieties and types of imagery. There are, for example (I) The personificatory image employed in the description of landscape (II) The enacting (or embodying) image giving abstracts a palpable shape (III) The abstract image employed by **Shawqi** to conjoin objects of perception and of conception (IV) The plastic descriptive image which magnifies and puts into relief. Finally there is (V) the dramatic image suggesting action and conflict. Besides offering a classification of **Shawqi's** imagery, **Osman's** essay attempts to trace the sources of this imagery, both historical and natural, in order to gauge its value, from positive and negative angles alike.

Osman's study of **Shawqi's** imagery is an attempt to understand the poetry from a certain point of view. **Hussein Nassar's** «**Ahmed Shawqi's Prose Poetry**» seeks a similar goal, but with application to **Shawqi's** prose. The stress falls on certain aspects of **Shawqi's** «prose poems» in **Aswaq al-Zahab**, especially in those passages entitled «**The Unknown Soldier**», «**The Homeland**» and «**Memory**». **Nassar** focusses on the historical context of prose poetry in modern Arabic literature and on the relationship between the poetic faculty and rhythm. He dwells on a short text by **Shawqi** in an attempt to deduce some general characteristics of the prose poem.

So far we have been concerned with **Ahmed Shawqi's** lyrical poetry. Following, in this issue, are four essays dealing with **Shawqi's** verse drama. First, there is **Ibrahim Hamada's** «**Shawqi's Drama and French Classicism**». There seems to be a general agreement among scholars that **Shawqi**, when a student in France, was influenced by French classical drama. This view **Hamada** challenges, pointing out the disparity between **Shawqi's** plays and the origins of classical drama. He discusses themes and sources and the structural regularity of dramatic unities, concluding that **Shawqi's** drama was not following in the footsteps of classical drama, but rather of lyrical drama at its best, as in the shows of **Abu-Khalil al-Qabbani** and sheikh **Salama Higazy**. Hence the fact that **Shawqi's** plays are full of song and dance as well as long sentimental poems that lend themselves easily to the singing voice.

The conclusions reached by **Ibrahim Hamada** may incite the reader to reconsider **Shawqi's** drama and to concentrate attention on its traditional Arab origins rather than on western models. In consonance with this view, **Abdel Hamid Ibrahim** writes on «**The Historical Sources of Shawqi's Majnun Laila**». He stresses the close link between **Shawqi's** play and Arab origins, especially folkloric ones, such as the tales entitled **Deaths of Lovers** and the story of **Qais bin al-Mulawah** of the tribe of **Aamer**. The impact on **Shawqi's** drama of classical Arabic literature is an indubitable fact, as in **Majnun Laila**, **Antara** and **The Princess of Andalusia**. It is the impact of folkloric sources, and of the conventions of lyrical drama, which needs to be explored in depth.

In pursuance of **Shawqi's** drama we next come across two studies concentrating on the role of women in his plays. First, there is a study of «**The Image of Woman in the Plays of Ahmed Shawqi**» in general. The second essay is concerned with a single play, namely **Shawqi's** comedy **Madame Hoda**. **Angele Bottros Saman**, author of the first essay, stresses the importance of female characters in **Shawqi's** works, prose and verse alike. She calls attention to the significance of such of his titles as **The Indian Maiden**, **The Death of Cleopatra**, **Madame Hoda**, **The Miser** (a female, as it happens) and **The Princess of Andalusia**.

She also alerts the reader to the central role played by women in other of **Shawqi's** works and points out the link between the significant role of female characters in **Shawqi's** drama and the revivalist movement calling, among other things, for the emancipation of women and connected with the name of **Qassim Amin**, a judge and social reformer. It was a cause to which **Shawqi** contributed a number of poems. **Saman's** essay focusses on **Shawqi's** vision of women within the historical framework he chose for most of his plays. But it also points out its relationship to contemporary Egyptian society and to the nature of women in general. The essay also deals with **Shawqi's** artistic devices in portraying women. Among these devices are characterization, relevance to dramatic action, and the use of dialogue and verse in the plays.

Shawqi's case, the absent text is *Abu Tammam's* ode but it is recalled in a negative manner. In *Shawqi's* poem we find heterogeneity rather than homogeneity; rhetoric rather than writing. *Shawqi's* vision has the limitations of a given social class.

Next we come to *Mohamed al-Hadi al-Tarabulsi's* analysis of *Shawqi's* «An Imitation of al-Burda». Here a different method is employed, based on «comparative stylistics» and an epitome of a striking study by the same author, *Characteristics of Style in al-Shawqiyyat* (Poems of *Shawqi*) (Publications of the Tamsuni University, 1981). Comparative stylistics, as conceived by *al-Tarabulsi*, is a way of studying styles of speech, at a certain level within one given language, with a view to examining stylistic characteristics of a particular text, compared with other characteristics in earlier, contemporary, or later texts. In his study of *Shawqi*, *al-Tarabulsi* compares his «An Imitation of al-Burda»:

An addax (i. e. a beautiful maiden) at al-Qas somewhere between al-Ban and al-Alam.

Has shed my blood (i. e. so fatal was the impact of her beauty) in a month when no blood may be shed.

with *al-Bussairi's* ode opening:

Was it the remembrance of someone in the vicinity of Zi Salam, that turned my running tears into blood?

Al-Bussairi's Burda was the model for *Shawqi's* poem. In his comparison between the two poems *al-Tarabulsi* hints at the general characteristics of *Shawqi's muasaradat* and contrasts in detail the latter's style with *al-Bussairi's* in dealing with one theme, namely a comparison between Christianity and Islam. This detailed comparison reveals the phonological, syntactic and semantic aspects of *Shawqi's* style, and ends with a value judgement, viz. *Shawqi's muasaradat* look like an imitation and an approximation but are, in fact, a transcendence of the original model.

Kamal Abu-Deeb's analysis of *Shawqi's Siniyah* is described as «a study in the structure of a revivalist text». The analysis is structuralist rather than stylistic. The stress is not laid on the relationships of a later text to an earlier one, on a stylistic level, but rather on a search for constitutional elements of the poetic memory as manifested in an individual text. The writer's point of departure is a general quality: one of individual experience and poetic memory. It moves towards corresponding or contradictory dualities, such as time and memory on the one hand, and the duality of the individual self and the historical external world on the other. In as much as this duality shows a dichotomy inherent in the text of *Shawqi's Siniyah*, it shows, to the same extent, a strong tension between contradictory elements. The text has its inner crises just as the revivalist poets are confronted by a crisis. This crisis has its roots in the very conception of the relationship between the self and its circumambient universe. The creative agency shrinks under the pressure of traditional forms of composition and the flux of the poetic memory (i. e. memory of past verses). In this light, *Shawqi's* poetic

memory reveals the crisis of a particular social class struggling for freedom in the present, but within a framework that drags it back to the past.

A kind of discrepancy may be observed between *Kamal Abu-Deeb's* and *Mohamed al-Hadi al-Tarabulsi's* analyses of *Shawqi's muasaradat*. Implicit in this discrepancy is a conceptual paradox. It is a discrepancy between «Structuralism» and «Stylistics» making for different value judgements, analytical procedures and interpretative processes. «Stylistics», however, implies more than one contradiction, comprising as it does more than one method or attitude. This contradiction is manifested in a methodological duality: at one end of the spectrum there is a «contextual stylistics» seeking to gauge the aesthetic value of a given text through «stylistic interweavings»; At the other end there is a kind of «statistical stylistics» seeking to authenticate the text and to verify authorship through a recognition of its distinguishing «stylistic mark». The discrepancy between the two approaches is discernible in *Abdel Salam al-Mesadi's* «Stylistic Interweaving and Poetic Creativity» (a study of *Shawqi's* «Born was the Guiding Light») And *Saad Maslough's* «Verification of Authenticity of Authorship» (a stylistic and statistical study of *Shawqi's* verse, genuine and attributed).

Al-Mesadi starts with a definition of his method. He is interested in what is creative of «the poetic act» in the context of a given text. This he seeks to achieve through a stylistic analysis of *Shawqi's* poem opening:

Born was the guiding light, all creation was illuminated.
The mouth of time was all smiles and praise.

Analysis, in this essay, moves in the direction of types of constitutional elements of the stylistic phenomenon in *Shawqi's* poem. Its stylistic elements correspond and «interweave» thus giving us a clue to *Shawqi's* poetic secret. By dint of this procedure the aesthetic value, which in turn becomes a stylistic value, is defined. From the point of view of value judgement, this interweaving is concomitant with a structural analysis in which linguistic constitutional elements are counterbalanced, so that their unity may comprise variety, thus «Born Was the Guiding Light» becomes a linguistic texture at once homogeneous and heterogeneous.

Abd al-Salam al-Mesadi's stylistic approach lays stress, in *Shawqi's* poem, on the poetic value of interweaving. *Saad Maslough's* brand of stylistics, on the other hand, is concerned with the documentary value of authenticated text. It seeks to establish the *Shawqi* canon on a purely statistical basis. This «statistical stylistics» is rendered the more necessary by the fact that we need to verify the authenticity of the poetry attributed to *Shawqi*, both in the *Unknown Shawqiyyat* (Poems of *Shawqi*), edited by *Mohamed Sabry* of the Sorbonne University, and the so-called *Spiritual Shawqiyyat* (Poems of *Shawqi*), edited by *Raouf Ebeid*, poems said to have been «dictated» by *Shawqi's* «spirit» to a spiritual medium, the editor being a spiritualist himself. Statistical stylistics relies on the identi-

ity is the assumption that a poet's value is dependent on his being a «reflection» of social realities. Unless a critic is aware of the complex relationship between the reflector and what is being reflected, he is in danger of turning poetry into a «social document» in which a student may search for «social concepts» rather than for «poetic elements». Hence **Hamadi Samoud's** attempt to define the «Poeticity of al-Shawqiyyat (Shawqi's Poems)», through «a view of the idea of alternatives in Arabic critical discourse». The essay hints at the necessity of distinguishing between «ideological consciousness» and «aesthetic perception». In stressing the latter, it does not dismiss the former, but seeks to view it as a function of a vision, defining the relationship between the composer and the subject on the one hand, and between the composer and the world in which he lives, on the other. With this emphasis in view, the writer addresses himself to linguistic structures in **Shawqi's** texts as functions whose significance has a deep semantic nucleus to which all textual achievements are referable. In as much as it highlights the characteristics of **Shawqi's** imagery, this analysis shows the priority of simile over metaphor, thus bringing to light a functional element inseparable from the poet's vision. Analysis also reveals **Shawqi's** linguistic practices and comments on the interaction in his poetry of phonological, syntactic and semantic levels: thus highlighting the importance of «symmetry» and «antithesis» as two functional elements related to a poet's vision. The writer does not follow these points in detail, but dwells on a couple of examples, employed to achieve his implicit end, namely to reconsider «critical discourse» through a reconsideration of «the poeticity of the **Shawqiyyat**».

The necessity for such a reconsideration demands, among other things, a closer look at **Shawqi's** text, an elaborate examination, with a fresh eye, of his poems and a well-considered understanding of their interdependent relations. Hence the similarity between **Mohamed Mustapha Badawi's** «Subjectivism and Classicism in **Shawqi's** Poetry» and **Mahmoud al-Rabey's** «Balance of Structure in **Shawqi's** Poetry». Both studies are concerned with single poems, «**The Crescent**» and «**Lebanon**» respectively. In dwelling on a definite text, both studies make it clear that we need to examine poetry in detail «as poetry in the first place». Thus **Mohamed Mustapha Badawi** searches in «**The Crescent**» for **Shawqi's** the poet, rather than for the poet of nationalism, the poet of pan-Arabism, the poet of the caliphate or the poet of Islam. Similarly **Mahmoud al-Rabey** studies **Shawqi's** «**Lebanon**» as a text, a particular linguistic structure with particular meanings. The subject arises from within and is expressive not of a political stance but of an artistic vision.

In revealing the syntactical relations within **Shawqi's** «**The Crescent**» **Mohamed Mustapha Badawi** also reveals structural relations, as manifested in the poet's use of paradox, contrast and puns. Allusion and the generative production of poetic imagery consequent upon it have distinctive semantic functions. **Badawi** stresses the «balance» of meaning and structure in **Shawqi's** poetry, thus illuminating its classicism which in turn is counterbalanced

by subjective and personal elements, to the suppression of neither. **Mahmoud al-Rabey's** essay has for its point of departure the phonological levels. **Shawqi's** assonances and vocal harmonies are significant in being symptomatic of a typical classical temperament, built on logical and geometrical principles. In turning to what is signified, **al-Rabey** dwells on the gradations of meaning in **Shawqi's** poems. More often than not they build up towards a crescendo with a beginning, a middle and an end. **Shawqi's** work has «regularity» and «homogeneity» as well as «contrast» and «antithesis». This brings out its basic character as a poetry of «balance»: a «balance of contrast» and «a balance of progression» at the same time.

Such a textual study would reveal the «classical» character of **Shawqi's** poetry, its balance, antitheses and regularity, its logical gradation and controlled movement. Another important classical quality is the intertextuality or the relationship between a contemporary text and earlier texts. In **Shawqi's** poetry this takes the form of **al-munarat**, i.e. an imitation (in the form of a rejoinder) of an earlier poet. Revelation of the classical elements in his poetry would thus inevitably conduce to a reevaluation of **Shawqi's** relationship to the tradition as manifested in particular poetic texts. The present issue offers three textual analyses of three **munarat** by **Shawqi**: (I) The ode celebrating the victory of the Turks, modelled on **Abu Tammam's** celebration of the conquest of the city of Amoreah (II) The poem entitled «An Imitation of **al-Burda**», modelled on **al-Burda**, a celebrated poem by **al-Busiri** (III) A **Sinayah** (a poem with an (s) monorhyme), composed by **Shawqi** in his Andalusian exile and meant as a response to **Al-Buhārī's Sinayah**.

First of these three analyses is **Mohamed Benesi's** «The Absent Text in **Shawqi's** Poetry: Reading and Consciousness. The poem in question is **Shawqi's**:

Glorry be to God! what a marvellous conquest!

O **Khalid** of the Turks (i.e. **Mastapha Kamal Atatürk**) give us back the glories of **Khalid the Arab** (i.e. **Khalid ibn al-Walid**, one of the Prophet's companions and bravest soldiers).

Benesi gives us a detailed comparison between this poem and **Abu-Tammam's** (of the same rhyme scheme):

The sword is truer in tidings than (any) writings: in its edge is the boundary between earnestness and sport (English version by A. J. Arberry).

Benesi's analysis comes to a number of conclusions with an obvious tendency towards value judgements. He stems, in the first place, from a definite conception of the text: a text is a web of linguistic relations in which earlier texts meet. These earlier texts he calls «The absent texts», recalled by the later work, with displacements and transformations depending on the writer's degree of awareness of the process of writing on the one hand, and on the degree of self-awareness on the other. This does not necessarily make for an identification between the absent text («*Pastiche*») and the present text («*Pastiche*»). In

applied and of procedures within the framework of any one method

Juxtaposed in this issue are studies seeking answers for questions of a universal character, through a comprehensive view of a poet's oeuvre, and studies addressing themselves to particular texts whether they be a certain poem or a certain play; analysing its components in depth, and thus coming to general conclusions. The issue offers studies of Shawqi's lyrical poetry, of his verse drama and of his artistic prose. Present are studies of his tragedies as well as of his comedies; of his poetic imagery as of his prose poems. Our issue combines analysis and documentation, structuralist and stylistic analyses, historical interpretation and sociological perspectives. It does not lack, however, some attempts to reconcile these tendencies.

The issue begins with Mohamed Zaki al-Ashmawy's «Signs of Shawqi's Poetic Competence». The writer regards Shawqi as the poet who, after al-Barudi, brought the revivalist tendency in poetry to new heights of polish and perfection, and brought it nearer to the achievement of Abbasid poets. While emphasizing Shawqi's close relation to the poetic Arabic tradition, al-Ashmawy makes it clear that Shawqi's poetry was by no means lacking in originality. One sign of this originality is Shawqi's «poetic competence»: an ability to adapt traditional methods and to employ them in such a way as to link the present with the past and to look forward for the future. This «poetic competence» is characterized by a combination of the traditional musical rhythms-the metres of al-Khali and an inner rhythm manifesting itself in the order of sentence and the method of versification. This interaction is accompanied by concentrated calm emotion, far from noisy effusions and always subject to restraint and to the demands of art. Thus Shawqi escapes the danger of narrow subjectivism and moves within a wider frame in which the individual and common humanity converge.

Shawqi's «poetic competence» has enabled him to move freely on the path of creativity, maintaining the resonance and forms of the ancients. A different view is offered by Adonis' (Ali Ahmed Saad) «The Poet of Language par excellence». What Mohamed Zaki al-Ashmawy regards as a positive merit, a fruitful relationship between the poet and the tradition, Adonis regards as a negative aspect, a duality reminiscent of Saussure's *langue* and *parole*. In this duality, the one structure is applied to various subjects; things are alienated and made to inhabit one unchangeable system. The freedom of a poet, within this duality, is more apparent than real. The language he utters dominates him from within. Adonis concentrates on three poems by Shawqi: «The Woods of Bologna», «Paris» and «Rescue». He regards his as a poetry of *parole*. Its particularity is only superficial. If we look deep into the relationship between this poetry, the *parole*, and its manifestation, the *langue*, it soon becomes evident that Shawqi was merely recalling, through poetry, a common inherited discourse, which makes his poems little more than ideological compositions. This composition, admittedly, is fruitful: it educates and incites to action, but it testifies to an absolute

priorism, an *a priori* existence, in which poetry, the *parole*, is not an exploration but a statement of faith. A poet is a bearer of an *a priori* ideology, giving itself utterance through his lips. The inevitable result is that the poet's self, as a creative agent, fades and gives way to the domination of language. Individual creativity is restrained and «innovation» becomes a «recollection»; the *parole* of the new poet is merely a reproduction of earlier poets.

The question arises, however: What would happen if we looked at the poet-tradition duality from an entirely different angle? In other words, what would happen if we started from the belief that a poet's relationship to his ancestors is the first condition of building «the poetic character»? Such a belief underlies Nasser al-din al-Assad's «Traditional Elements in Shawqi's Poetry». The writer begins by stressing the «traditional elements» as essential conditions for any poet. A poet must be rooted in his tradition and acquainted with its original mainstays.

So much granted, it is necessary to look for «traditional elements in Shawqi's poetry» as essential to the formation of his poetical talent and not merely as «plagiarisms» or «imitations». Al-Assad starts by citing al-Marassafi's *al-Wasila al-Adabiyya*, a book of criticism that was instrumental in forming Shawqi's tastes. Other traditional elements in Shawqi's poetry are discernible when he mentions early poets, quotes from their verses or alludes to them. Al-Assad dwells on Shawqi's relationship to al-Buhārī, Abu-Tammam and Ibn Zaidun as well as to al-Mutanabbī. Shawqi, throughout his career, imitated these, and other, poets, sometimes explicitly and at other times implicitly. An examination of the traditional elements in two of Shawqi's plays *Majnun Layla* and *Antara* leads to the conclusion that Shawqi was «the poet of the Arabic tradition par excellence».

To lay the stress on the negative aspect of Shawqi's relationship to the tradition is to regard him as a traditionalist. To regard his work from the point of view of political and social circumstances may, however, reveal a «crisis» that is inherent in his work. It is from this perspective that Ali al-Battal's «Ahmed Shawqi and the Crisis of the Traditional Poem» sets out to examine Shawqi's poetry «in the light of political and social reality». While maintaining that Shawqi has brought traditional poetry to the highest perfection of which it is capable, under typical historical circumstances, al-Battal suggests that Shawqi's work was a hindrance, rather than a help, to poets who sought to go beyond his achievement. The study stresses the «social consciousness» revealed in Shawqi's poetry and its driving force in relation to Shawqi's social status, its impact and its distinguishing artistic qualities. The study establishes a link between the poet and the structure of social relationships in his times. It tries to assess the value of Shawqi's poetry in the light of these relationships, and concludes that to imitate Shawqi's poetry, under different circumstances and in a different age, would make for a crisis and land imitators in serious difficulties.

Underlying this sociological approach to Shawqi's poe-

THIS ISSUE

ABSTRACT

This issue and the one to follow it appear in the aftermath of celebrations of fifty years of the death of **Hafiz Ibrahim** (1872? - 21 July 1932), the so-called «Poet of the Nile» and of **Ahmed Shawqi** (1868-14 October 1932), the so-called «Prince of Poets». To celebrate the memory of these two poets is a significant event in more than one sense. First, it is a harking back to the mainsprings of the revivalist tendency in modern Arabic poetry. Second, it signifies our keenness on perpetuating this revival. Third, it is a tribute to the role played by poetry in enriching life. Celebration of the memory of these two poets is not merely an appreciation of a past achievement; it implies a development of its creative elements in an attempt to establish a fresh poetic movement in which what is most lively in the past may be conjoined with what is most significant in the present; thus giving birth to a promising future.

Hafiz and **Shawqi** were nationalist poets, spokesmen of the whole Arab world, representative of its poetic consciousness, however distant its countries, or antagonistic its political regimes. Hence it was only natural that Arab scholars and poets should contribute to the symposium, irrespective of country or tendency. They all met to celebrate **Hafiz** who wrote:

«Your mother is the same as ours; her love gave us suck of which we would not be weaned»

and to celebrate **Shawqi** who wrote:

«Thus it was God's will that we should be suffering from one wound and to share one grief».

In celebrating the memory of these two nationalist poets, scholars and poets congregated from a number of Arab states: Palestine, Jordan, Syria, Iraq, Lebanon, Yemen, Kuwait, Libya, Tunisia, Algeria, Morocco, Sudan and Egypt. There were also Western scholars from France,

the United Kingdom, Spain and the United States of America. They all had in common a wish to fathom the work of these two poets whose poetry was, to quote **Shawqi**, «a song in the joy of the East, and consolation in its sorrow» (English version by **Mounah Khouri**).

FUSUL's commemoration of these two poets has a distinctive peculiarity, relevant to the nature and ends of this journal. When we commemorate a certain poet or writer, we mean to study him afresh, to seek his intellectual roots, to put basic questions on all levels and to search for real merit, in all dimensions. Corollary with this is our keenness on avoiding clichés, repetitive methods and conclusions and our attempt to go deep into texts, to be a forum for all critical approaches and to carry issues to their farthest ends.

The texts of **Hafiz** and **Shawqi** may be regarded as the primary *données* encompassing critical procedures. The immediate purpose of the questions we pose is to re-analyse these texts, to provide diverse interpretations and to give various evaluations. A more ambitious end is to incite the reader to ask new questions himself: in consonance with **Hafiz Ibrahim's** exhortation:

«Now that we have gauged the dimensions of the old, is there room for something new, fruitful and enjoyable?».

The present issue is taken up with studies of **Ahmed Shawqi**. Our forthcoming one will be devoted to studies of **Hafiz Ibrahim** and to general studies treating of both poets together. This issue is an attempt to reconsider **Shawqi's** achievement and to gauge its ever-new value. This end is sought on different levels and from various perspectives.

The reader will notice that the emphasis, in this issue, falls on **Shawqi's** texts, that there are many textual studies of his work and that there is a notable diversity of methods

مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب



Printed by:
General Egyptian Book Organization Press

Fusūl

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Sub. Editor:

GABER ASFOUR

Editorial Manager:

SAMI KHASHABA

Editorial Secretariate:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

AHMAD ANTAR

ISAM BAHY

MOHAMMAD BADAWI

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

SHAWQI AND HAFEZ

Part I

○ Vol. III ○ no. 1

○ October - November - December 1982

فصول

مجلة النقد الأدبي

بشرف وقفي وحافضا

العماد الطائي

الجلد الثالث - العدد الثاني - يناير / فبراير - مارس ١٩٨٣

١

وزارة الثقافة

قطاع المسرح يقدم



عرض موزودراما للفناتر القديمة

الحصان

تأليف: كريم البحار إخراج: أحمد زرك

مسرح الطليعة

قاعة

صلاح عبدالصبر

الحام يدخل القرية

تأليف: أحمد مقلوي إخراج: أحمد أردت

المسرح الحديث

على مسرح السلام

بالقصر العيني

ممنوع يا كروان

أحمد لميندي تأليف: هنادي عبد الدين إخراج: محمد عقال

مسرح الأطفال

يقدم على

مسرح تروبول

أبو علي

تأليف: سيد حجاب إخراج: صلاح السقا

مسرح

القاهرة للمراسم

يقدم

صندوق الدنيا

إعداد: محمد يوسف إخراج: سامي عبد النبي

المسرح المتجول

عرض للدراس والسينما

وحبال الظلال

مهم ومحاورة وأنا

أشعار: عبد السلام أمين أشعار: أغاني: محمد يوسف
إخراج: محمد شاكر عز الدين: نجله: سافيت
ديكة: أمين بكير إخراج: صلاح السقا

مسرح القاهرة

للمراسم

فصول

مجلة النقد الأدبي

شوقي وحافضا

الجزء الثاني

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثالث • العدد الثاني • يناير/فبراير/مارس ١٩٨٣

٦

فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

ناشر ورئيس التحرير

جابر عصفور

سكرتير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

المكتبة الفنية

أحمد عنتر

عصام بهي

محمد بدوي

مستشارو التحرير

ذك نجيب محمود

سهير القلماوي

شوقي ضيف

عبد الحميد بيوش

عبد القادر القط

مجدي وهبة

مصطفى سوين

نجيب محفوظ

يحيى حفي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية .

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين دينار ونصف - العراق دينار روج - سوريا ٢٥ ليرة - لبنان ٣٠ ليرة - الأردن دينار روج - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٧٠٠ دينار - الجزائر ٢٤ ديناراً - المغرب ٢٤ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار روج .

• الاشتراكات .

• الاشتراكات من المبيعات
عن سنة (تُرجمت أعداد) ٤٠٠ قرش + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
رسل الاشتراكات بموالة برقية حكومية

• الاشتراكات من المخرج

عن سنة (تُرجمت أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات - مهابيل إليها

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يماثل • دولارات)
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

رسل الاشتراكات على المصاريف الخالي

• مجلة فصول

لجنة المصرية العامة للكتاب

شارع كوريش النيل - إزلاقي - القاهرة ج. م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

٧٦٥٤٣٦ - ياتي عليها مع إدارة المجلة أو مغربها للمصنفين .

الإعلانات : ياتي عليها مع إدارة المجلة أو مغربها للمصنفين .

محتويات العدد

٤	أما قبل
٥	هذا العدد
١٣	لواءة أسلووية لشعر حافظ
٢٩	المعجم الشعرى عند حافظ
٤٧	التكرار النظمي / دراسة أسلووية
٦١	ملاحظات على بناء الجبلة
٦٩	مفاهيم شعرية عند حافظ
٨١	شعر حافظ إبراهيم
٩٣	يؤس حافظ بين الحقيقة والوهم
١٠٣	ديالى مطيح، بين النص والقيمة
١٠٩	الوحدة النصية في ديالى مطيح
١١٩	الشاعر الحكيم
١٥٥	حافظ وشوقي زعامة مصر الأدبية
١٧٥	الشعر عند حافظ وشوقي
١٩٨	شوقي وحافظ وأوليات التجديد
✓ ١١٣	شعبة شوق وحافظ
✓ ١٢٤	شعر الوجدان عند حافظ وشوقي
١٣٥	الشعر والتاريخ
٢٤٦	الواقع الاجتماعي في شعر حافظ وشوقي
٢٥٦	أثر شوقي وحافظ في إبراهيم طوقان

شوقي وحافظ

الجزء الثاني

.....

الواقع الأدبي

تجربة نقدية

.....

متابعات أدبية

.....

.....

.....

مناقشات

حول كتاب

.....

تعليق : ماهر شفيق فريد

This Issue

المآقيل

قد استأثر شوقي بالعدد السابق من «فصول»، ولكنه لن يترك كل صفحات هذا العدد الجديد خالصة لقريته حافظ، فقد شاء بعض الباحثين، وأقرتهم البجلة على ذلك، أن يجمعوا بينها في عدد من الأطر، لما رأوه بينها من توافق أو تخالف. وإذا كنا قد ذكرنا في تقديم بعض الأعداد السابقة أن كثيرا من المفاهيم السائدة أو الرأية، التي ظهرت حتى في القرن العشرين نفسه، ربما احتاجت إلى مراجعة، وأن المراجعة ربما انتهت إلى ما يخالف هذه المفاهيم أو يبدل منها، خصوصا عندما تكون الموضوعية هي رائد إعادة النظر والمراجعة، فقد أسفرت التجربة التي قدمت في العدد السابق واستكلت في هذا العدد، عن عدد من النتائج التي تؤكد أهمية تلك المراجعة. إن صورة الشاعرين الكبيرين وإيجازهما لا بد أن يمتثلا في ضمير القارئ اليوم على نحو يختلف في قليل أو كثير عما كانا عليه منذ أكثر من نصف قرن؛ لا لأن الزمن قد تغير فحسب، فتغيرت معه المفاهيم، بل لأن العواطف الخاصة التي تفرض نفسها على المعاصرة ولحكامها، إيجابا وسلبا، قد أخذت تأثيرها على النظر والحكم يتقلص إن لم يكن قد تلاشى.

إن التاريخ يصحح نفسه على الدوام، ومن الغفلة أن نظن أن أحكامنا التي نصدرها اليوم ليست محسوبة علينا؛ فسبأ في الغد القريب أول الجيد آخرون يناقشونا الحساب، كما تناقش نحن أسلافنا اليوم. ولن شاء أن يحفظ بنفسه كثيرا في دمة التاريخ أو في آئين الأجيال القادمة أن يتدبر هذه الحقيقة.

إن من أخطر آفات المعاصرة أن يصدر المرء في أحكامه عن عواطفه الشخصية، فيروج لعمل على حساب غيره، أو يهون من شأن عمل لكي يبرز ما هو دونه. ولكن أخطر من هذا أن ينصب المرء نفسه حكما فها لا يقع في دائرة اتهامه أو معارفه، أو فها يجاوز حدود إدراكه وفهمه. فمن الناس من يجبل إلى نفسه، أو يجبل إليه السذج من الناس، أنه صار قادرا على أن يفنى في أي شيء وكل شيء، وأنه ما من سؤال يطرح إلا ولديه عنه جواب. عندذاك يفنى في الطب من هو غير مؤهل للطب، ويفنى في الفن من هو غير قادر على تلقيه فضلا عن الحكم عليه، وهكذا. ولو أنصف الإنسان نفسه لعرف أن له حدودا لا ينبغي له أن يجاوزها، وأن إقائه لشيء، إن كان قد أقنع شيئا، لا يعني أنه صار يفن كل شيء.

إن ما يصيب حياتنا الفكرية من أذى من جراء هذه القوضى يفوق كل تصور، لأنه يشيع اليأس في نفوس المبدعين الأصلاء الصادقين مع أنفسهم، ويحبط في قوسهم كل محاولة للاطلاق، ويفتح الباب على مصراعيه للدجل والتفاني الاجتماعي. وكل هذا محسوب علينا. وسوف تأتي من بعدنا أجيال تحورت من هذا الدجل وهذا التفاني، تراجع حصاد هذه الحقبة وتصفيه، وترن الأمور بعدالة موضوعية مطلقة، تطلى كل ذي حق حقه، وتنتي كل زيف ويطلان.

وبعد فإن ما تستخلصه هذه البجلة من الدرس الذي انتهت إليه تجربتنا مع شوقي وحافظ يؤكد أهمية هذه المراجعات لحجب من حياتنا الثقافية في إلقاء الضوء على جوانب من الواقع الثقافي الذي نعيشه؛ فليست مهمتنا اليوم، أو في أي يوم، مقصورة على مراجعة التاريخ، من أجل تعرف حقائقه، بل إن هذه المراجعة - في هدفها الأخير - هي أسلوب كذلك لضبط حركة الواقع الذي نعيشه، وتقليصه من كل ما قد يشوبه من أوهام، أو ما يورق مسيرته من زيف ويطلان. ولابد أن تكون الأذهان صحيحة، حتى يصلق قولنا للأوف: لا يصح في الأذهان إلا الصحيح. أما الأذهان للخلعة فسنال الله لها السلامة، كما سناله السلامة لنا منها.

هذا العدد

يكل هذا العدد الأبحاث التي انطوى عليها العدد السابق ، حول تراث حافظ وشوق ، فهو قرين العدد الماضي وبسمة له ، في تعرف الجوانب المتنوعة من التراث الشعري والنثري لهدين الشاعرين الرابدين . وإذا كان العدد السابق قد استقيا بالدراسات الخاصة بثرات أحمد شوقي ، وركز تركيزا لافتا على الجوانب الشعرية من هذا التراث ، خلال مناهج نقدية متعددة ، وإجراءات تطبيقية متباعدة ، فإن هذا العدد يحاول أن يصل بالتعدد والتباين إلى غاية التي تهدف إلى تكامل آفاق المعرفة والدرس . ولذلك يركز هذا العدد على تراث حافظ إبراهيم الشعري والنثري على السواء . وتتناول أبحاثه تراث حافظ في ذاته من ناحية ، ومن خلال علاقته بثرات قرينه شوقي من ناحية ثانية ، ومن خلال علاقته بالإحياء الإحيائي السائد في عصرهما من ناحية ثالثة .

والحق أن الأبحاث التي قدّمت إلى مؤتمر حافظ وشوق ، في أكتوبر للماضي ، والتي صدر أصحابها عن قاعة ذاتية خاصة بكل منهم على حدة ، قد أثارت - في الأذهان - أسئلة لافتة ، ملحة ، عن دلالة التركيز على شوق بالقياس إلى حافظ . لقد كانت الأبحاث الخاصة بثرات حافظ ضئيلة ، قليلة ، لا تصل - في كمها - إلى ما يقارب ربع الأبحاث التي دارت حول شعر شوقي الغنائي والمسرعي ، ولا تصل - في كيمها - إلى إثارة مشكلات القيمة تماثل تلك التي أثارها شعر شوقي . هل يرجع ذلك إلى الفناء الكلي الذي يتميز به تراث شوق بالقياس إلى تراث حافظ ؟ أو يرجع إلى نوع من الفناء الكيفي ، لا يشير إليه الباحثون مباشرة ، وإن صيروا عنه ضمنا ، بتركيزهم على تراث شوق دون قرينه حافظ ؟ هذه الأسئلة وما يماثلها كانت مطروحة على الأذهان ، تمثل نغمة ضمنية ، تتألى على الظهور المباشر ، للمص ، خلال مناقشات المؤتمر التي دارت حول الشاعرين . ومع ذلك فقد ارتفعت حدة هذه النغمة الضمنية ، فجلت في كلمات حامية حينما أشارت إلى ضرورة إنصاف حافظ والاهتمام الواجب بدراسته . ولأدت بعض هذه الكلمات بما خطه طه حسين - في كتابه «حافظ وشوق» - عن الموازنة بين الشاعرين ، أو ما خطه زكي مبارك عن الحظ العاثر الذي لقيه حافظ الشاعر حيا وميتا . ولكن ظلت الحقيقة ماثلة تفرض السؤال : لماذا لم تتحول ضرورة الإنصاف والاهتمام الواجب إلى محرك قفل ، يدفع الباحثين - تلقائيا - إلى التوجه المباشر صوب تراث حافظ إبراهيم ؟ لقد فرض هذا السؤال الملح نفسه على خطة هذا العدد ، ولم يكن ثمّة مفر من الإلحاح على مزيد من الدارسين للتوجه صوب شعر حافظ إبراهيم ، ومحاولة دراسة تراثه ، فكانت الاستجابة خمسة أبحاث جديدة ، تصدر هذا العدد ، لتتجاوز مع أبحاث سابقة عليها ، طرح في المؤتمر ، وذلك ليشكل مجموع ما كتب عن حافظ ، على حدة ، نصف الأبحاث الأساسية في هذا العدد .

وتنطوي الأبحاث الخاصة بحافظ إبراهيم ، في هذا العدد ، على محورين أساسيين ، ينصرف أولهما إلى الشعر ، فيتركز على التحليل الأسلوبي من ناحية ، وعلى ألوان من التخييل الاجتماعي والتاريخي من ناحية ثانية . وينصرف ثاني هذين المحورين إلى النثر ، ليركز كل التركيز على «إليالي سطحي» (١٩٠٧) العمل النثري البارز ، الوحيد ، لحافظ إبراهيم ، في هذا التعبير .

وأول هذه الأبحاث «قراءة أسلوية لشعر حافظ» ينهض بها شكري عياد . وتحاول هذه القراءة أن تعيد النظر في شعر حافظ ، على هدى من الدراسة الأسلوية للأدب . ولتقصود بالأسلوب - في هذا السياق - الطريقة المتميزة للتعبير اللغوي ، من حيث هي دالّ ينطوي على مدلول ، يتصل بالرؤية أو الموقف . وكما تنطوي قراءة شكري عياد على مشروع مباشر ، يتصل بإعادة النظر في شعر حافظ ، تنطوي على مشروع ضمني أوسع ، لدراسة الشعر العربي التقليدي في جملة ، وذلك من خلال مقولة «الأنماط الأسلوية» التي تطرحها القراءة ، بوصفها أداة إجرائية فعالة في تطوير دراسة هذا الشعر . والخط الأسلوبي «نموذج افتراضي» يؤلفه الناقد من صفات لغوية

معينة ، في قصائد معروفة لديه ، دون أن يتحقق هذا النموذج الافتراضي - بالضرورة - تحقّقاً مطلقاً ، في كل قصيدة على حدة ، ولكنه يساعد - وهذا هو المهم - في تحديد الطريقة للجنة التي يستعمل بها الشاعر اللغة ، في قصائده ، فيغدو الخط أقرب إلى العرف الخالص بالشاعر المتعين ، أو الشفرة الخاصة بالشعر المدروس . وعندما تهبط القراءة من التعميم المنهجي إلى التخصيص الإجرائي ، تتوقف على نقطتين أسلوبيتين متعارضتين في شعر حافظ . أما الخط الأول فهو «الخط الفخم» الذي يقوم على التجمل في للشاعر والعبارة على السواء . ويقابله خط آخر ، يمثل نقضاً له ، وكسراً لنسقه ، وهو «الخط الواقعي المألوس» الذي يقوم على المفارقة الساخرة ، والأداء الشعبي ، والنكتة اللاعبة ، والتهكم بمعناه البلاغي . وإذا كان الخط الأول يتصل بأوصاف الجزالة والريانة والصفوة وما إليها يلتصق بالخط الثاني بصفات الشعبية وما يهطل بها . وقد يجمع الشاعر - حافظ - بين الخطين في سياق واحد ، أو بيت واحد ، ليحدث نوعاً من التنافر التام والذاتي المقصود . أو يولد بين الخطين تعاضداً ثالثاً ، خصوصاً عندما ينطوي السياق على نوع من الحكمة الشعبية . وتعمق القراءة الكشف عن الخط «الواقعي المألوس» بالكشف عن تجلياته اللغوية ، تلك التي تتمثل في استخدام الصيغ «المولدة» ، والاستعمال العامي ، والتهكم الساخر . وكما ينطوي هذا الخط على نوع من الانحراف عن «الخط الفخم» ، بجلاله ورياقته ، بشير التهكم الساخر إلى نوع من الرؤية الاجتماعية ، تنطوي على فهمي بمفارقة تاريخية وتغير اجتماعي حاد ، وذلك على نحو يتحول فيه الخط الأسلوبى نفسه إلى وسيلة للتعبير الذاتي عن واقع اجتماعي متميز .

وتحاول دراسة أحمد طاهر حسين «المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم» الاقتراب من أسلوب حافظ الشعري ، ولكن من خلال منظور يغاير منظور «الأنماط الأسلوبية» . وتبدأ الحركة الأساسية للدراسة مقترنة ببعد للقيمة ، مؤداه أن الشعر بناء لغوي ، يتميز فيه الشاعر عن غيره بحسن استخدامه وتنظيمه عناصر هذا البناء . والدراسة اللغوية للمعجم الشعري - في مثل هذا البعد - وسيلة إلى اكتشاف القيمة ، على أساس لغوي صارم ، يقرن بقرابة أفقية للطريقة التي يضم بها الشاعر كليته في البيت الواحد ، وقراءة رأسية للكيفية التي تتكرر بها أنواع معينة من الكلمات في شعر الشاعر . وتنطلق الحركة الأساسية للدراسة، للتحليل طليعة «البث الشعري» عند حافظ ، وكيف يبدأ هذا البث - عادة - من «أنا» واضحه ، تبرز في مطلع القصائد ، ويؤكد كما التكرار اللات للامتداد لصحبر التكميل المنفصل أو التصل . والعلاقة بين «أنا» المرئيل و«نحن» المستقبل - في هذا البث - علاقة تجانس ، تنطوي الثانية فيها على ذات تمكس الجماعه ، وتنطق باسمها ، مثلاً تترجمه إليها بالخطاب «البث» . ويقدّر ما تميز هذه العلاقة الثانية طليعة شعر حافظ ، وتفصل بينه وبين الشعر الرومانسي مثلاً ، تفرض هذه العلاقة ظواهر متكررة دالة في المعجم الشعري . وأهم هذه الظواهر : التكرار والمطابقة . وإذا كان التكرار يرتبط بعملية الإشاد الجماعي التي تصب فيه «الأنا» إلى «نحن» ، أو تصدر عنها ، ترتبط المطابقة بتحقيق نوع من التناصب التام ، وتفرض مجموعة من الأوزان . وتقرن هذه العلاقة الثانية بظاهرة صوتية دالة ، تتمثل في الانتحار بحرف الفاء ، بكل ما ينطوي عليه الاستخدام الوظيفي لهذا الحرف من استحضار صورة الفعل والزمن . ويقرن الاستحضار - بدوره - بظاهرة التضمين ، بكل ما يرتبط بها من إشارات وأسماء ، تشكل عصباً دالاً في المعجم ، يتضافر مع غيره من الصيغ اللغوية الجماعية والتعبيرات الشعبية ، لتحقيق ثنائية التجانس بين «الأنا» و«نحن» . ولكن هل لهذه الثنائية الدالة صلة بكيفية توزيع الأوزان ، وتنوع القافية ، وتباين حركاتها في شعر حافظ ؟ سؤال يساعد الإحصاء في الإجابة عنه . ولذلك نختتم دراسة أحمد طاهر حسين مجموعة من الجدول الإحصائية ، تشكل مادة تجريبية ، لاستخراج مدلولات تقترن بطبيعة ثنائية التجانس التي تشير إليها الدراسة في مفتحتها .

إن هذه المدلولات هي التي تصل بين المنظور المتميز للدراسة «المعجم الشعري» والمنظور المتميز لدراسة «الأنماط الأسلوبية» ، عند حافظ ، ذلك لأن كلا المنظورين يتجاوبان ، على أساس الانطلاق من الدال الأسلوبى ، في النص ، إلى مدلول له قد يقع خارج

النص ، فيشكل رؤية اجتماعية في حالة «الخط الأسلوبى» ، أو موقفاً محاسناً فيه «الأنا» مع «النحن» ، في حالة «المصمم الشعرى» . ولكن تتنوع المداخل الأسلوبية ، في هذا العدد ، تنصرف - على الأقل - إلى ملاحظة التكرار الشكلى للطواهر الأسلوبية ، دون التركيز - ضرورة - على الدلولات القارة ، داخل النص أو خارجه ، ويقتصر التحليل على نوع من الوصف الدال لا يتجاوز إلى غيره . وذلك ما فعله دراسة محمد عبد المطلب عن «التكرار المعطى في قصيدة المديح عند حافظ» ، ودراسة على هندواى عن «بناء الجملة في ديوان حافظ» .

أما دراسة «التكرار المعطى في قصيدة المديح عند حافظ» فهي دراسة تعتمد - في حركاتها الإجمالية - على نوع من التوفيق بين بعض معطيات «الأسلوبية» الحديثة ، وبعض أفكار البلاغيين والنحاة القدماء ، ناظرة بعين الاعتبار إلى جهد محمد الهادى الطرابلسى ، في كتابه «خصائص الأسلوب في الشوقيات» (تونس ١٩٨١) . ولذلك تبدأ الدراسة بدعوة إلى التقارب بين «البلاغة القديمة» و«الأسلوبية الحديثة» . وتغضى الدراسة - على أساس من هذا التوفيق - إلى تصنيف العناصر البلاغية التى تتردد في قصائد المديح عند حافظ ، فبدأ بإحصاء أبيات المديح - فى الديوان - لتحديد ارتفاع نسبة أبيات المديح بالقياس إلى بقية أبيات الديوان . وتحرك الدراسة - بعد ذلك - للملاحظة أشكال التكرار الصوتى والدلالى ، فبدأ بالتصريح ، مركزة على معدلاته الإحصائية ، واقراره بتناسك الصياغة . ونتم الدراسة بالتجنيس ، لتؤكد اتصاله بما تسميه نضج الدلالة واكتناها ، أو تنادى الدلالة عن طريق المجازة ، أو خلق لون من الترجيع الصوتى . وتوقف الدراسة - بعد ذلك - على التكرار الشكلى ، وتقصد به تكرار صيغة بعينها ، لتحقيق صفات بلاغية ، أقرب إلى ما أطلق عليه البلاغيون : «التعديد» و«التنسيق» . وتقتزن هذه الصفات بعناصر شكلية مغايرة ، ترجع إلى «التأثيل» ، و«التقطيع» ، و«التقابل» . ولكن ينطوى «التقابل» على نوع من التركيب ، يكشف عن أوجه متعددة ، تنطوى على الظهور والخفاء ، أو الحركة والسكون ، أو تقابل الأزمان ، والمجاهات ، والأجناس ، والمواطف . ويقدر ما تلح الدراسة على الوصف الظاهرى لجوانب التكرار المختلفة ، تقدم مجموعة من للملاحظات التجريبية ، يمكن أن تساعد في عمليات التحليل الدلالى المتكاملة لشعر حافظ .

وتتوقف دراسة على هندواى على أحد قطاعات الجملة عند حافظ ، فتدرس «الجملة الاسمية» ، في ديوانه ، مثبتة ومثبتة ومؤكدة ، واسمعة أنماطها المختلفة وأشكالها الثابتة ، محصية توزيعها وتكرارها ، مع مقارنة نتائج ذلك كله بنتائج إحصائية لدراسة بصوحى «المقتضيات» و«الأصمليات» . وتكشف للقارة عن تقارب في نسبة تكرار بعض أشكال الجملة الاسمية ، ما بين شعر حافظ وبصوحى الشعر القديم ، تثير الدراسة هذا التقارب بثقافة حافظ وصلته الوثيقة بالتراث . وتغضى الدراسة في رصد الطواهر النحوية للجملة ، فتنتهى بملاحظات عن دلالات التراكيب النحوية ، عتمة هذه الدلالات بالتقديم والتأخير واقراره بمعنى التوكيد .

ويأخذ المحور الأساسى لدراسة شعر حافظ منطلقاً مغايراً ، مع انتهاء دراسة «الجملة الاسمية» عند حافظ ، ويضع إلى المجاهات عدة : تبدأ بتأمل مفهوم حافظ عن الشعر ، وتنتهى بدراسة شعر حافظ في ضوء الواقع السياسى والاجتماعى لعصره ، لتكشف عن حقيقة صفة البؤس التى أصبحت بهذا الشاعر .

ويبدأ عبد الرحمن فهمى دراسته ومفاهيم شعرية عند حافظ إبراهيم و«بداية تجذرية» ، فيلفتنا إلى أن حافظاً لم يقدم نظرية متكاملة في الشعر ، وإنما قلّم آراء متناثرة ، مبعثرة في ديوانه للنشور ، أو كتاباته النثرية . ويقدر ما يؤكد عبد الرحمن فهمى إمكانية استخراج «مفاهيم شعرية» ، من هذه الآراء المتناثرة ، يخلصنا من التعليل الساذج لها ، ذلك لأن حافظاً قد يقول ما لا يعنيه أحياناً ، مجازاة منه لبعض النقاد الذين يصرّهم أو يخشاهم ، دون أن يؤمن - ضرورة - بما يقول ، أو تكون لديه القدرة على تحقيقه . يضاف إلى ذلك

أن آراء حافظ ، في الشعر ، قد مرت بمرحلتين متعددة من التطور ، نتيجة تطور الحياة الثقافية وتغيرها . وإذا أضفنا إلى ذلك أن تراث حافظ لم ينثر ، أو يحقق ، كاملاً إلى الآن ، ازداد الحفر الرابع في الحديث عن « المفاهيم الشعرية » عنده . ويمضي عبد الرحمن فهمي - على هدى من هذه المحاذير - إلى استخلاص بعض المفاهيم الأساسية لحافظ عن الشعر ، خصوصاً تلك التي تتصل بتصوره لماهية الشعر ، وما يترتب على الماهية من تحديد قضايا متنوعة ، أهمها قضية « القديم والجديد » . ويحاول عبد الرحمن فهمي أن يتجنب المزالق التي تبه عليها بالاستناد الدائم إلى عصر حافظ ، فيقرأ - من ثم - الأفكار المتناثرة للشاعر عن الشعر ، في ضوء تطورات الوضع السياسي وتغيرات الواقع الاجتماعي التي عاشها حافظ .

ويمثل هذا المنهج من التفكير ، تمهيد دراسة عبد الرحمن فهمي للدراسة على البطل عن « شعر حافظ في ضوء الواقع السياسي والاجتماعي » . وتحرك الدراسة الأخيرة على هدى من بعض المبادئ الأساسية للمنظر الاجتماعي إلى الأدب ؛ فبدأ برصد الوضع الطبقى لحافظ وإراهم ، وتأمل علاقته بالقوى الاجتماعية في عصره ، لتستشف من شعره نوعاً من الوعي الاجتماعي . وتؤكد الدراسة أن مجموع العلاقات السياسية والاجتماعية للطبقة التي عاشها حافظ قد حالت بينه وبين القيام بالدور الذي كان مؤهلاً له ؛ فقد ظل متأرجحاً بين أجنحة سياسية متصارعة ، ولكنه ظل - رغم هذا التأرجح - منطوقاً على صوت شعري ، يبرر من آمال الوطنيين ، وطموح الشعب المصري ، خصوصاً حيناً احتدم الصراع السياسي ، حول أحداث دالة مثل « حادثة دنشواي » . ويبدو أن الموقف الاجتماعي المتميز لحافظ هو الذي جعل شعره أقرب إلى التقاليد العربية الخالصة ، بالقياس إلى شعر شوق الذي تأثر بالثقافة الغربية ؛ ذلك لأن حافظاً ظل شاعر الشعب البائس ، في مقابل شوق شاعر الأرستقراطية الذي ينظر إلى الغرب .

ولكن ما حقيقة بؤس حافظ ؟ وهل هي نوع من الدعاية التي تنطوي على التعاطف ، أو هي حقيقة تاريخية ؟ وهل يتصل هذا البؤس بسلوك شخصي أو يتصل بوضع اجتماعي طبقى ؟ تلك هي الأسئلة التي يحاول أحمد محمد علي الإجابة عنها ، في دراسته « بؤس حافظ بين الحقيقة والوهم » . وتحدد الإجابة على نوع من « قص الأثر » التاريخي ، ونوع من تعقب الأخبار بالتحقيق والتحجيس ، على طريقة علماء « الحديث » في « الجرح والتعديل » . وتنتهي الإجابة إلى مفارقة مؤداها أن « بؤس » حافظ ليس سوى فكرة شائعة لا نصيب لها من الصحة ، لونتظرن إلى الأمر في ضوء الواقع المادي ، للمقارنة بأصول حافظ الاجتماعية ، ودخله الوطني ، وما عرف عنه من إسراف . وتؤكد الإجابة - في النهاية - أن إسراف حافظ على نفسه وعلى من حوله ، ووجود شوق والمقارنة الطبقية بينها ، هي الأساس في هذا الوهم الشائع .

قد تقارب هذه الدراسة الأخيرة مع دراسة حافظ على أساس من الواقع السياسي أو الاجتماعي ، أو تتصل - على نحو أو آخر - بالإسهام في تحديد معطيات تاريخية ، تبين على فهم السيرة الذاتية لحياة الشاعر ، ولكن مثل هذا المنهج من الدرس يمثل المجاهة بمجهاً بغير الاتجاه الذي تنطوي عليه الدراسات الأصولية . وكما ينطوي هذا التنازع على تناقض بين الدراسة الداخلية والدراسة الخارجية للأدب يكشف التناقض نفسه من مفارقة البحث عن قيمة جمالية من خلال خصائص لغوية ، والبحث عن حقيقة اجتماعية ، أو تاريخية ، من خلال نصوص شعرية ، أو أخبار تروى عن هذه النصوص .

ويبدو هذا التناقض المنهجي من منظور مغاير ، في حالة نثر حافظ ، وذلك خلال التعامل مع « ليالي سطوح » ، « تمهيداً ، على أساس أنها توليفة تجمع بين عناصر القصة والمقامة ، بوصفها نوعين مستقلين ، سابقين بمصاحبتها على النص المنميين ، أو التعامل مع « ليالي سطوح » بوصفها نثراً متميزاً ، ينهى البحث عن خصائصه المتأصلة ، وليس عن استجابه إلى عناصر كبرى مفارقة .

وتمثل المنحى الأول دراسة أنجيل بطرس صميان عن «ليالى سطيف بين القصة والمقامة»، وهي دراسة تهدف إلى الكشف عن أوجه التشابه بين «ليالى سطيف» والقصة الحديثة من ناحية، وبين المقامة القديمة من ناحية أخرى. والإطار المرجعي - في الحالتين - هو الخصائص أو العناصر الثابتة التي حددها دارسو المقامة ودارسو القصة الحديثة على السواء. وتحافظ «ليالى سطيف» - من عناصر المقامة - على دور الأديب الراوي، والحديث الخيالي، والاستطراد والتكرار، والغاية التعليمية بشقيها اللغوي والاجتماعي، مضيفة إلى ذلك كله بعض العناصر القصصية الحديثة. ولكن هذه العناصر القصصية المضافة لا تلحق صلا قصصيا متكاملًا في «ليالى سطيف»، فهي لا تتطوى على الوحدة، أو الإثارة، أو فراء الشخصية، أو تنوع الحوار، أو اكتمال الأحداث.

وتمثل المنحى الثاني دراسة فهدى مالحى دوجلاس عن «الوحدة النصية في ليالى سطيف»، وهي دراسة تبدأ بالتسليم بوحدة النص القائم لليالى، والبحث - من ثم - عن عناصره التكوينية التي تصنع وحدته الخاصة به. ويتم الكشف عن هذه الوحدة من خلال مستويين تركيبين، يتصل أولهما بمحور التجاور الذي تتضمن عناصر النص على أساس منه، ويتصل ثانيهما بمحور مقابل ينطوي على التشابه أو التقابل الذي يصل بين عناصر النص ويميزها في آن. ويقدر ما يتوقف الدراسة عند الوظائف السبائية للحوار والتضمين، ويجابو النص الحاضر مع خصوص غائية، تلت الدراسة الإتيان إلى وظيفة اللغة في وحدة النص، ويجابو مع أقسامه السبعة. وتتركز الدراسة تركيزًا خاصًا على الوظائف المتعددة لليلة السابعة والأخيرة من «ليالى سطيف»، لتكشف عن تجاوبها مع بقية الليالى في وحدة نصية متكاملة، تجعل من عمل حافظ واحدًا من «المؤلفات المبدعة في تراثنا الأدبي العربي».

ويتمثل هذا العدد، بعد هاتين الدراستين المتعارضتين، إلى محور جديد، عاده النظر إلى شعر حافظ وشوق معا، بوصفه جانبًا من جوانب حركة شعرية أشمل، هي حركة الإحياء. وتتطوى دراسة جابر عصفور عن «الشاعر الحكيم» على «قراءة أولية في شعر الإحياء»، وهي قراءة تبدأ من حافظ وشوق، لتصلها بشعر أستاذهما البارودي، ومعاصريهما، من أمثال الرصاف والزهاوي. والأساس - في هذه القراءة - قرين البحث عن الخصائص الدالة لنموذج «الشاعر الحكيم»، ذلك النموذج الذي ينطوي على أبعاد معرفية وأدبية، تصل الشاعر الإحيائي بشراء التراث من ناحية، وتميزه عنهم من ناحية ثانية، فتكشف عن بعض وظائف شعره المتميزة من ناحية ثالثة. وكما تتوقف الدراسة على مفهوم الشعر، من حيث اقتزائه بالحكمة، عند شاعر الإحياء، ترصد الدراسة الأدوار المتعددة التي يؤديها الشاعر الإحيائي «الحكيم» في عالم الآخرين، فصل بينه وبين المتنبي والفيلسوف والمعلم والمؤرخ، وذلك لتستخرج الدراسة مجموعة من الدوال تقضي إلى مدلولات، تتصل بالرؤية القارة التي ينطوي عليها شعر الإحياء.

وتأتي دراسة شوقي ضيف عن «حافظ وشوق وزعامة مصر الأدبية» لتحمل بعدًا مغايرًا، ينقل المدد من منظور إلى منظور. ويقع التركيز - في هذه الدراسة - على الدور الشعري الذي لته مصر، بشعرائها الثلاثة، البارودي وحافظ وشوق، في تأصيل النهضة الشعرية الحديثة. وترجع دراسة شوقي ضيف إلى الجنود التاريخية لهذه النهضة، وترصد جوانبها، لتكشف عن الخصائص الأساسية التي انطوى عليها شعر حافظ وشوق، فجلست منها أهم شاعرين عريين في النهضة الحديثة. وتتوقف الدراسة على الأبعاد الوطنية والقومية والتاريخية، في شعر هذين الشاعرين، لتصلها بأبعاد شرقية إسلامية، تتجاوب معها العروبة والإسلام، وتتألف فيها النزعات الإصلاحية مع مشاعر الوطنية المناهضة للاستعمار. ولذلك وجد العالم العربي في شعر شوقي وحافظ غير مبرر من أمانته وأحلامه، ووجدت مصر فيها زعامتها الأدبية، بعد أن تأخرت هذه الزعامة قرونًا متعاقبة.

وتتجاوب دراسة عبد الله الطيب عن «الشعر عند حافظ وشوق» مع دراسة شوقي ضيف، في الوصل بين حافظ وشوق من ناحية والبارودي من ناحية أخرى، وتؤكد الصلة بين كلا الشاعرين وتراثهما القريب والبعيد. وتتطوى الدراسة على منظور للقيمة،

يتجلى في الموازنة التي يقيسها عبد الله الطيب بين الطبقة التي يمثلها شعر شوقي وحافظ والطبقة الأهل التي يمثلها شعر البارودي ، أو الموازنة التي تملح فيها يرده البوصيري « نوح البردة » لأحمد شوقي . وتصل الدراسة بين شعر شوقي وحافظ والشعر الوطني الذي عرّ عنه شعرها السياسي والاجتماعي . وكما تشير الدراسة إلى خصائص الرثاء عند حافظ تشير إلى إبداع شوقي في المسرح الشعري ، وتتوقف وثقات تفصيلية عند فصائد دالة لكلا الشاعرين . وتختتم الدراسة بقراءة لغوية لثلاث من فصائد شوقي ، وذلك لتتطوى القراءة اللغوية على ملاحظة الأكشياء والنظائر ، في علاقة الشاعر بالثراث ، ممّا تتطوى على وعي تقويى واضح ، تؤكد معه الدراسة - في النهاية - أن شوقيا وحافظا قتان رقيعتان ، مكانها شاعر ، ولكنه دون مكان البارودي .

وتتسرك دراسة عبد العزيز للمقالح في اتجاه بفاير اتجاه القراءة اللغوية ، للدراسة السابقة ، فتركز على الصلة بين شوقي وحافظ و «أوليات التجديد في القصيدة المعاصرة» . ويبدأ عبد العزيز المقالح من بداية تناقض ختام عبد الله الطيب ، فتؤكد دراسته أهمية التجديد ، وضرورة إطرار التقاليد الجامدة . وتتطوى دراسته على منظور للقيمة ، يتحرك على أساس من ضرورة الجدل بين الثراث والمعاصرة . وينترب على هذا للتطور لون من النظر السالب إلى علاقة حافظ وشوقي بالثراث . ولكن الدراسة تؤكد قيمة الشاعرين ، بوصفها الرابطين للنضرة ، وبداية للتجديد . ولذلك تتوقف الدراسة ، متأنية ، على «أوليات التجديد» في شعرها ، من حيث الموضوعات ، واللغة والصورة ، بالشكل ، فتؤكد الدراسة - في النهاية - القيمة التاريخية لهذه «الأوليات» من ناحية ، واقتراح هذه القيمة التاريخية بقيمة فنية لاسيول إلى اتجاهها من ناحية ثانية .

ويتسرك هذا العدد ، بعد «أوليات التجديد» ، إلى محور مختلف ، يواصل الكشف عن خصائص مشتركة في شعر حافظ وشوقي على السواء . وتتصرف أغلب دراسات هذا المحور إلى عناصر مضمونية ، يمكن الحديث معها عن «شمية حافظ وشوقي» ، أو «شعر الوجدان» ، أو «الشعر والتاريخ» ، أو صدى «الواقع الاجتماعي» في شعرها .

وتفتتح دراسة نبيلة إبراهيم عن «شمية حافظ وشوقي» تأمل هذه العناصر المضمونية . وتتوقف الدراسة على «الشمية» من حيث هي مرادفة للشهرة والذيع والانتشار ، ولكن التأمل يفضي أبعد من ذلك للكشف عما يكن أن يشكل مكونات أساسية لصفة «الشمية» . وتقرن هذه المكونات بالحواسل الإبداعية الذي يجمع بين الفن وجسمه عريض من التطقن ، كما تقرن هذه المكونات بصلات عميقة تربط الفن بمفزون ثقافي ، يتطوى على نوع من الحكمة الجمعية ، لافتراق إطاراً حضارياً يمينه . ويمثل هذا الفهم تشير الشمية إلى نظام عام ، قار ، يصل بين الشاعر والمطّوق ، ويمثل الأعراف التي توجه الفهم وتحدد القيمة . وتتمض الدراسة إلى شوقي لتتظنر إلى إيداعه بوصفه أداة متصلا لهذا النظام الحضاري ، وتتوقف عند الجوانب المتعددة لهذا الأداء ، بكل ما يصحبها من تجليات في الشعر الغنائي والمسرحي . وتتسرك الدراسة من شوقي إلى حافظ ، لتتظنر إلى إيداعه ، من حيث هو أداء مغاير لنفس النظام ، يختلف في الشمول والتنوع ، ولكن يظل واصلاً بين الأطراف الفاعلة والمتفعلة في عملية الأداء .

وتأق دراسة حلمى بلير عن «شعر الوجدان عند شوقي وحافظ» ، لتؤكد عنصراً مضمونياً جديداً ، في شعر الشاعرين . وتبدأ الدراسة من رفض فكرة شاعت ، بين بعض الدارسين ، تربط بين مدرسة الإحياء بوجه عام ، وشعر حافظ وشوقي بوجه خاص ، وبين الصنعة والتكلف والنظم . وتؤكد الدراسة ، في مقابل ذلك ، البعد الوجداني في شعر هذين الشاعرين . وتتوقف الدراسة لتعرف «الوجدانية» ، لبعض من التعريف إلى التطبيق ، فخلت الأكتباء إلى المؤثرات الفاعلة في وجدان الشاعرين ، بكل ما يترتب على هذه المؤثرات من تجليات متعددة ، تظهر في الأغراض المختلفة التي نظم فيها الشاعران . لكن هذه التجليات تقود الدراسة إلى منظور للقيمة ، تتسرك فيه الموازنة لصالح شوقي في التاريخ والمسرح ، بينما تتسرك لصالح حافظ في الرثاء .

وتبدأ دراسة قاسم عبده قاسم عن «الشعر والتاريخ» بمحاولة تأصيل نظري للعلاقة بين هذين اللونين من النشاط الإنساني ، وذلك بهدف الكشف عن الجوانب المتعددة لهذه العلاقة ، على مستوى التشابه والمغايرة . وتكشف الدراسة عن الدور المعرفي الذي يؤديه الشعر ، من منظور المؤرخ ، مثلاً تكشف عن طبيعة المغايرة بين المعرفة التاريخية والمعرفة الشعرية ، وذلك لتتوقف الدراسة على نماذج من شعر حافظ وشوقي ، تبرز المحتوى التاريخي لشعرهما ، بكل ما ينطوي عليه هذا المحتوى من معرفة غير مباشرة ، تتفتح بالجاز والتخيل ، ولكنها تنفض إلى ملامح تعين على تصور الواقع التاريخي الذي عاشه الشاعران . وتبته الدراسة إلى مزالق التعامل التاريخي المباشر مع المحتوى الشعري ، ولكنها تؤكد - في الوقت نفسه - أن هذا المحتوى يمكن ، لو أحسن استنطاق دلالاته ، أن يكشف عن لون من المعرفة ، لا توفره المصادر للباشرة التي يمتدح عليها المؤرخ ، في فهم الواقع السياسي والاجتماعي .

وتتحرك دراسة محمد عويس من هذا المنظور الأخير ؛ فتحاول تأمل «الواقع الاجتماعي» متمكناً في شعر حافظ وشوقي . وترصد الدراسة الشعر من حيث هو وثيقة اجتماعية ، قابلة لأن تزود القارئ بمعلومات تاريخية محددة . وتتوقف الدراسة على ما يبدو كأنه جوانب مختلفة للواقع الاجتماعي ، من الأطر السياسية العامة ، إلى مجموعة الطوائف والمهن ، التي يتوجه إليها الشاعران بالخطاب الذي يهدف إلى الإصلاح .

وتختتم محاور العدد بالحديث عن «أثر شوقي وحافظ في إبراهيم طوقان» ، وذلك في دراسة يوسف بكار ، التي تتجاذب مع دراسة شوقي ضيف ، لتؤكد مفزاهما الأساسي من خلال نموذج تطبيقي محدد ، هو إبراهيم طوقان ، ذلك الذي يُعدّ مثالا لغيره من شعراء العرب الحديثين . وترصد الدراسة جذور تأثير طوقان بشعر الإحياء ، خلال دراسته في نابلس ، وتنتج على الحركة الأدبية في مصر ، أثناء زيارته لها عام ١٩٢٢ . وتتقصى الدراسة أوجه تأثير طوقان بشعر شوقي وحافظ ، متأنية إزاء نماذج محددة ، تكشف عن وضوح التأثير في الفكرة والصياغة والإيقاع ، وذلك لتؤكد الدراسة - في النهاية - عدم تناقض الأصالة الخاصة بطوقان وتأثيره بأبرز شاعرين عريين في النهضة الحديثة . وتعقب ذلك مجموعة مختارة من الوثائق تساعد القارئ والدارس على التأمل الجهد في تراث شوقي وحافظ على السواء .

ولا يتوقف هذا العدد عند هذا البعد ، بل يتجاوز به إلى غيره من الأبعاد التي تحقق المزيد من تكامل دراسة شوقي وحافظ . ويفتح «الواقع الأدبي» بتجربة نقدية لفرغان شهيد عن «شوقي ومصر الفرعونية» ، وهي دراسة تصل بين شعر شوقي ونثره لتكشف عن أهمية الوعي بالتاريخ المصري في تراث شوقي ، على أساس من عدم تناقض هذا الوعي مع الأسامي بالتاريخ القومي للعرب . وينطوي القسم الخاص بالرسائل الجامعية ، من «الواقع الأدبي» ، على دراسة بيلوجرافية لسعد محمد المجرسي عن «شوقي وحافظ في الأطروحات المقدمة إلى جامعة القاهرة» ، وهي دراسة تؤلف قسمها من عمل بيلوجرافيا متكامل ، يشرف عليه كاتب هذه الدراسة . ويختتم «الواقع الأدبي» - بعد متابعة نقدية لديوانين من الشعر المعاصر - بمناقشة عن كتاب «الشعر وصنع مصر الحديثة» ، الذي قدم ماهر شفيق عرضاً له في المجلد الماضي .

عالم الكتب

محمد طاهر ، يوسف عبد الرحمن - ٣٨ شارع عبدالقادر نردوت - تليفون (٧٤٦٤٠١)

• شخصية مصر
• ثلاثية أجزاء
د. جمال حمدان

• تطور الفكر التربوي
• التريبيك والتقدم
د. سعد مرسى أحمد

• نشأة التربية الإسلامية
• ديمقراطية التربية الإسلامية
د. سعيد اسماعيل على

• مناهج ابن تيمية
• صبرى المتولى
• هازم القرطاجي
د. سعد مصباح

• قاموس علم النفس
• الصحة النفسية
د. حامد عبد السلام زهران

• البحث التربوي
• أصوله ومناهجه
• الإدارة التعليمية
د. محمد منير مرسى

• تدريس المواد الاجتماعية
• المناهج بين النظرية والتطبيق
د. أحمد حسين اللخاني

• دراسات نفسية في الشخصية العربية
• دراسات في علم النفس التربوي
د. جابر عبد الحميد جابر

• اتجاهات حديثة في مناهج
• تدريس الاقتصاد المنزلي
• الإدارة المدرسية الحديثة
د. كوشن حسين كوجك

• التربية الصحية
• دراسات الصحة اللغوية
د. أحمد مختار

• أسس العلاقات العامة
• العلاقات العامة في المؤسسات المالية
د. على عرجوة

• علم الاجتماع والعلوم الاجتماعية
• مناهج علم الاجتماع
د. صلاح الفوال

قراءة أسلوبية لشعر حافظ

لا تبنى دراسة الأسلوب ، في المصطلح التقدي الحارى ، أكثر من وصف العبارة . وكل من درسوا حافظاً تحذروا عن « جزالة ، أسلوبه أو « متانة » تراكيبه التى تحكى تراكيب القدماء . وبعضهم قدموه على شوق من هذه الجهة وإن حكوا يتخلفه عن أميره في سائر جهات الشعر . فلا علاقة للعبارة اللغوية - عند هؤلاء - بحافظة الشاعر أو حياله أو معانيه التى يدرسونها تحت العناوين التقليدية من مديح وثناء وغزل ووصف . والعناوين الحديثة التى تشير إلى أغراض مستحدثة - فبا يرون - وأهلها الوطنية والسياسة . وكما اتصلت أوصاف الجزالة والرصانة والصفوة والمتانة وما إليها بعبارة حافظ - تزيّت صفات الشعبية والوطنية والقومية وما إليها بمعانيه وأغراضه . وهذه الصفات - كذلك - عرّف بها حافظ في حياته . ولقب من أجلها شاعر الوطنية وشاعر النيل . إذ كان عصره مغزماً بالألقاب الشعبية . كالألقاب الرسمية سواء . وكانت الألقاب الشعبية التى تخلفها الصحف وتتبعها وسيلة من أهم وسائل الدعاية . لأنها أسرع لصقاً بأذهان الجماهير قبل اختراع الإذاعة المسموعة والمرئية .

ولا يلقى بالبحث الأدبي أن ينساق وراء هذه الأوصاف . لأنها أوصاف عمومية دعالية . أو انطباعية وقتية . لا تثبت لشيء من التحقيق العلمى . ولا أعجب من وصف حافظ بشاعر النيل - ولابد أن يتوقف بالحد حافظ . أو مؤرخه . عند واقعة ولادة حافظ في ذهنية على النيل ليبدع عن هذه الواقعة اللطيفة كلاماً « شعرياً » مناسب المقام . ويطول أو يقصر بحسب موهبة الناقد أو المزجج في الوصف والتدقيق - مع أن حافظاً بعد أن ترك ذهنية يربوط وهو في الرابعة من عمره لم يتجاوز تردده على ضفاف النيل ما بين طنطا والقاهرة . وخلال المدة القصيرة التى قضاهما في السودان لم يظن إلا شعراً يصيح بالشكوى من حرارة الجو والبعد عن رفاق الأئس ، وطوال حياته لم يشغف بحيال الطبيعة على شاطئ النيل مثل شعراء البحيرة . ولا نظم قصيدة واحدة تعجّد النيل - كما فعل شوقي .

الكلمة باتفاق تام شامل بين من يعون بالدراسة الأسلوبية . هناك عدة مناهج للبحث الأسلوبى لا ينبج واحد . ولكن نمة مهموماً أساسياً مشتركاً للأسلوب بمعناه العلمى ، يمكننا أن نجمله في

والمقال الحاضر يحاول أن يعيد النظر في شعر حافظ على مدى من الدراسة العلمية للأدب . التى أصبحت كلمة « الأسلوب » جوهرية فيها . وكذلك الكليات الخصبة في النقد المعاصر ، لا تحظى هذه

شعراء سابقين ، وكلها قابلة لأشكال من التفسير التي يمكن أن تكسر هذا التقليد فتكون جديرة عندنا ، بأن تسمى أساليب ، لا أنماطاً ، وبناء على ذلك ينبغي لنا أن نؤكد أن سميت عن ذلك ، وجعله الخ ، لا دليل على ما مضى ، أضحت وتحدد مفهومها على اعتبار أنها يمكن أن تكون بمثابة نمط معين من الأساليب الشعرية ، ولا ينبغي أن نساها ، كما يفعل معظم النقاد ، عن أنها أحكام فنية ، حتى يكون الانحياز منها انتقاصاً من قدر الشاعر .

من جهة أخرى ، فإن هذا التقاطع لا يمكنه الوفاء بهذا كله ولا بمجمعه . وذلك لأنه ، من الاستدلال إلى إشارات بسيطة يمكن أن تشر - في يوم من الأيام - تاريخاً علمياً للشعر العربي . أما الآن فهي فرض نظرية أو مسلطات غلبت الغلبة ففهم شعر حافظ وبنطيقته من خلال اللغة الفنية التي استعملها ، وليس من أن تستمد هذه الفروض أو المسلطات من آراء بعض النقاد . طيس كل ما في النقد الجارى خلوا من الفائدة ولا بعداً عن الحقيقة ، وإن لم يلتزم دقة المنهج العلمي المتسود في كل دراسة منهجية . ونحن نستطيع بالتعمق في تحليل هذه النصوص ونسب استنتاجاتنا ومعارضتها بشعر حافظ - كل ذلك في مبدئياً الأثر الذي وصفناه وهو تميز الأنماط ثم تميز الأسلوب الشخصي خلال الأنماط - أن تزيل التعارض بين بعض الأحكام المتبادلة السابقة ، وأن تقدم تفسيراً أقرب إلى الموضوعية لهذا الشعر النسبة إلى شاعره وعصره^(١) .

...

يجمع النقاد ومؤرخو الأدب على أن البارودي جديد لغة الشعر حين خرج على طريقة النظامين (العروضيين ، كما سماهم النقاد) ووصله بآرائه العربي . ولكن هذا القول الجمل يحتاج إلى تفصيل كثير . فإن قرائنا الشعري - كما أفتنا من قبل - لم يجر على غلط واحد ، والبارودي نفسه تقل بين أنماط عدة قبل أن يستوى له أسلوب تميز كان - في الحق - امتداداً رائداً وأصيلاً لنمط القصود العباسيين ، أي تمام والبحري والتمشي (إذا تجاوزنا - في هذا المقام - عن الاختلافات الفرعية بينهم) . وضدنا استقر البارودي على هذا النمط قرر مستقبل الشعر العربي جليبين كامينين على الأقل . ويجمع النقاد على أن البارودي - بذلك - أعاد للشعر العربي حيويته ، فنوى شعر النظامين الذي كان حالياً من حقيقة الشعر وساجزاً - من ثمة - عن أداء وظيفته . ولكن النقاد ومؤرخو الأدب قلبا يلتفتون إلى غلط شعري آخر ظل يعيش مجاوراً - وإن كان كالجوار الفتي - للنمط القصود الذي أحياه البارودي : غلط كانت له - هو أيضاً - وظيفته الحيوية في ظروف حضارية وثقافية مختلفة عن تلك التي أنتجت شعر القصود العباسيين . لعل هذا النمط قد اكتملت مقوماته ، واستوى على عوده لدى شاعر مثل البهاء زهير ، الذي يرجع من سيرته أنه لم يصل بالابويين إلا بعد أن تجاوز مرحلة الشباب ، وأن شخصيته الأدبية اكتملت حين كان يعيش في شلفط وحرمان بين الحجاز وصعيد مصر . ثم كان لهذا النمط امتداده الجليلي بأهتام النقاد لدى شاعر مثل الحسين الجزار الذي كان كما يدك لقبه جزاءً ، وكما يلهم

«الطريقة المميزة للتعبير اللغوي» ، مع ملاحظة مهمة وهي أن هذا التمييز يدلنا على كل ما يجعله الشعر من صانع ، أو عواطف ، أو أخيلة أو ما شئت من أسماء أخرى تدل على ما وراء العبارة . وهي أسماء مهمة متداخلة بفضل النقد الحديث أن يستعص عنها بكلمة واحدة تؤدي للمعنى المركب التي ترمي تلك الكلمات الكثيرة إلى جوازها ، مثل كلمة «الرؤية» أو «الوفاة» . وكل احتداد بين اثنين البحث الأسلوب بعد ذلك لا يخرج عن تحديده كقضايا من هذا النوع ومداها وطرق اكتشافه وتفسيره .

هذا التعريف يكفي بفاته لتوضيح الفرق الملمح بين هذا الحد وبين النقد المؤلف لشعر حافظ . فالكلام على المثانة والرياسة والجرأة وإلها ، ينبغي أن يكون أقل أهمية عندنا من البحث عما يميز شعر حافظ بالذات . بعبارة أخرى : نحن لا نبحث عن الصياغة التقليدية في شعر حافظ ، بل عما في شعر حافظ من مخالفة لهذه الصياغة . وهنا يمكن أن يثار اعتراض بديهي : وهو أن هذا المنهج لا يناسب شعر حافظ ولا معظم الشعر العربي ، لأنه شعر تقليدي . خالي من كل خصوصية . وهذه حجة من لا يلزم له بالشعر العربي . فاللامح الخاصة في الشعر - كما في الوجوه - لا تظهر إلا عند النظر ، والنظرة المعجلى لا ترى إلا الصفات المشتركة . (وقد كنا ونحن صغار نرى وجوه الجنود الإنجليز فنحسب أن هذا الجنس الإنجليز قد خصص دوننا بأن وجوه أفراد لا يتميز بعضها عن بعض ، وربما تسامنا كيف لا يظن الواحد منهم في زميله أو قرينه أو أخيه أو زوجته) . وقد كان نقادنا القدماء أحصفت من ذلك حين لاحظوا اختلاف «النازع» أو «الذهب» أو «الطريق» بين الشعراء ، ولم يقصروا هذا الاختلاف على المعاني ، أو الأغراض دون العبارة .

وحق لو سلمنا بأن بعض أساليب الشعر تقليدي ، بعض ، أو أدراكنا أن شاعراً بالذات - حافظاً أو أي شاعر آخر - قد اصطنع هذا الأسلوب ، ليس الشذوذ ممكناً في جميع الأحوال ، ومن حق الشاعر علينا أن ننظر في شعره تلك النظرة الفاحصة المدققة قبل أن ندخله في عداد التقليديين ، فربما كان على حط من التردد كبير أو قليل !

ونرجو ألا يترض علينا مرة أخرى بأن «النظر الفاحص الملتق» يفسد علينا جمال الشعر ، فقد آن أن تبدل هذه الفكرة المربضة التي أنتجت لنا كثيراً من النقد للمائع والأدب المائع ، وأسهمت في إشاعة لليوقة في حياتنا كلها .

والواقع أن الأدب العربي لا يعرف شيئاً يمكن وصفه بأنه تقليدي محض . وفيه مع ذلك - كما في كل فن - أساليب - فلتسمها أنماطاً - متعددة ، كل منها جدير بأن يوصف بأنه «تقليدي» دون الزعم بأن الشاعر ينحصر له خصوصاً تاماً . فالتفحولة والجرأة والرياسة والمناطة هي في أغلب الظن صفات متعددة لنمط واحد من أنماط الأساليب التقليدية في الشعر . أي أنها اختيار من بين اختيارات عدة مطروحة أمام الشاعر . وكلها أنماط «تقليدية» بمعنى أنها مطروقة من

وأبى الشماقم. وفي الوقت نفسه كان يعيش منازل عليّة القوم ، وربما أقام في بعضها أياماً ، وكانت علاقته ب هؤلاء الأعيان أشبه ب علاقة الشاعر القديم بمسحوقه منها ب علاقة النديم بسيد القصر ، وكأنه أحياناً يملك جانباً من تقاليد الشعر العباسي أيضاً . وسأعده على ذلك أن التغيرات الاجتماعية قبل ثورة ١٩١٩ دفعت طبقة الأعيان إلى مراكز توتّر أصبحت تدعم وجودها بالشعر .

وقد أكّـب حافظ في صباه وشبابه على قراءة كتب الأدب القديم التي وجد فيها سلوته الوحيدة ، وكانت له - كما شهد معاصروه - حافظه عجيبة ، فحصل ذخيرة أدبية ضخمة نفتحت طوال حياته ، واضطربت في مخيلته أساليب العرب في أشعارهم - كما يقول ابن خلدون - حتى أصبح النظم طبيعة ثانية له ، فهو يرجل الشعر إذا دعى إلى ذلك أو جاشت نفسه بمحايته . على أنه كان في اللوائح التي يمشد لها الشعراء كثير المماودة والتفتيح لشعره ، وهي عادة شاركه فيها معاصروه كما عرفت من أقوالهم ومن مراجعة الشيخ المتصدة لقصائهم . فقد كان هذا شأن مطران وشوق والبارودي قبلها . وكان الإحلاخ على الشعر بالتفتيح والصفق - مع الاعتدال على النظم كما تبوّأت دواحيه - من لوازم الخط الفخم الذي ينجح البارودي سيّله . وقد تعمدنا أن نصف هذا الخط بالفخامة دون غيرها من الصفات التي تزدهر في هذا السياق لأن الفخامة هي أبعد هذه الكليات عن اللغة التقليدية المتداولة ، ولذلك فهي أقل إثارة للبس ، وإن بدا هذا غريباً . فلا شيء أشد إرباكاً للغة العلمية من كلمة تماق مساق المصطلح دون أن يحدد لمحدد المصطلح . أما كلمة «الفخامة» فهي - على العكس - مستعارة من وصف المناظر المحسوسة سواء منظر بناء أو ورداء أو شخص ، ووصف هذه الألباء بالفخامة قلما يختلف فيه اثنان . فاستعارها للكلام حرية أن تشير إلى معنى متفق عليه بين الجميع ، وإن لم يحدد ابتداء . ومرجع الاتفاق هنا أن صفة «الفخم» - كصفة «الجميل» عند كانت - تعتمد على شعور قسبي ثابت في أصل المفطرة .

إلى جانب هذا الخط الفخم الذي امتلك حافظ ناصيته بفضل محفوظه الغزير من الشعر القديم ، كان ثمة ذلك الخط الآخر يتدفق في كيانه ، ربما دون أن يشعر ، من خلال مجالس السرر الشعبية التي احتضنت بالكثير من روح البهاء زهير ، والحسين الجزار . إن هذه الأدب المنطوق - «كالكنتكة» و«القافية» اللتين تتداولان في هذه المجالس - لا ينبغي زدرادها أو التهرب من أثرها بالنسبة إلى الفنون الأدبية المكتوبة . وقد اهتم الكاتب اللبناني أحمد فارس الشدياق الذي عاش في مصر في أواسط القرن التاسع عشر بالحديث عن شغف المصريين بالتكات (ولا أدري لماذا اختار أن يسميها «القطا») ووصف كيف كانوا يطارحونها كما يطارح الشعر . والنكتة والقافية نوع من اللعب التكري - لا اللفظي فحسب - اكتشف المصريون تأثيره النافع في إنباش القلوب وتزجيج الكرب ، وكان حافظ الذي يمتلئ الحزن ناعراً في عظامه ، كما قال ، يدمج سماح النكتة وقرعها لأتينا - فيما يبدو - لثوبه عن نفسه ،

من وصف ابن سعيد المغربي له نموذجاً لأولاد البلد الكرماء الذين يقبلون على منع الحياة ، ويعبرون عن حميم اللجمال بلون خاص من الزرّ والزينة ، وكما يظهر من شعره مولماً بالفكاهة التي تقوم غالباً على التورية ، شأن أولاد البلد في دنكتهم و«قرايمهم» . وربما كان شيء من ذلك قد استمر إلى عصر البارودي لدى الشعراء التمداء أمثال الشيخ علي البلق في إليه ، ولكنه ظل ضعيف للنسب الرقيق السهل الفكاهة الذي نتج سيّله البهاء زهير ، ولم يكن البهاء تديعاً بل إن ديوانه لم يجر إلا القليل من المداليع . ولا شك أن البارودي نفر من هذه الطائفة نفوراً شديداً ، فشخصيته الجادة الطموح لم تكن لتطيق أمثالهم ، وإن في ديوانه لمقطوعات هجائية مشحونة بالاحتقار لأشخاص يبدو أنهم كانوا من كبار موظفي القصر الحديري ، فكيف ب هؤلاء الأديباء ؟

لقد كانت بيئة البارودي الأرستقراطية المشبعة بالتقاليد التركية ، وحقائقه العربية العريقة التي تلقاها على يدي أستاذة الشيخ حسين الرنسي ، وشخصيته المنطردة التي تزعجت عن صفائر الناس في مجتمعه - كان ذلك كله - إلى جانب الفساد الذي طرأ على نط البهاء زهير ، كافياً لأن يمتثل الخط الأول حراً صافياً لدى البارودي . وكان البارودي نية الشعر التي بسقت وطالت ومدت ظلالها على كل من حوله ، ولم يكن لحلقه العظيمين ، شوق وحافظ ، بد من أن يفتكوا عليه ويسلكا سيّله وميّرنا من بحر ، ثم يكون لكل منهما بعد ذلك من خصوصية طبعه وثقافته مرقد له على اقتحام مجالات جديدة ، أو معين على إبراز شخصية فنية متميزة . فاما شوق فكان أرستقراطي النشأة مثل البارودي ، ولم يمان ما عناه البارودي من شدائد ، ما عدا سنوات نفيه التي قضها في إسبانيا في حياة عائلية رتيبة اتاحت له مزيداً من الوقت للقراءة . ومن ثم فباعد عن تلقائية البارودي التي حتمها كون الشعر عنده متنفساً لانبعاثه العامرة ، وأدخل في شعره كثرة من الصور التاريخية التي استمدتها من مطالعته وأصل فيها خياله ليحعلها جزءاً من نسج الحاضر . على هذا الأسلوب بين شوق قصائده الكبرى ، حتى اكتشف بأخرة أن القالب المسرحي يتيج له مزيداً من التنوع في زوايا النظر للموقف الواحد ، ومزيداً من إسقاط التاريخ على الحاضر ، ومن هذا الاكتشاف كانت بداية الشعر المسرحي في أدبنا العربي .

وأما حافظ فكانت له حيأتان وثقافتان . نشأ في بيئة شعبية ، وفضى بشابه كله مضطرباً بين أحوال صغيرة (إذ كانت أهل وظيفة حصل عليها هي رتبة ملازم أول في الجيش) أو بلا عمل سوى الشعر . وحين أن له أن يتم بشيء من الاستقرار المادي في وظيفة بدار الكتب لم يمازج في معيّل العمل والمزلة مستوى الطبقة المتوسطة . وسلاح ذلك كله كان يألف الفهاوى والمتلذذات التي تضم عامة الناس ، وكان صديقه للقراب «إمام العبد» أدبياً بالأسا ربما أعمل الحيلة ليحصل على وجبة مجانية ، وكان حافظ يبره وقيل أيضاً إنه كان يناف مرة هجائه ، فكان علاقتهما كانت أشبه ب علاقة بشار

وقد تعود القرار من نفسه . على أن حزنه المفين ربما تسلل إلى دحاجته فهاجعت أشبه بالشكوى ، كما أن بعضهم مثله مرة : لماذا لا يغير البدة التي يلبسها ؟ فأجاب : لأن فيها صفتين من صفات الله : الوحدانية والقدم .

على أن ثمة فناً شيعياً آخر كان أوثق اتصالاً بنسق الشعر السهل الرقيق الذي شاع في أواخر العصر للملوكي ، وهو فن الرجل . ومع أن الذين كتبوا في سيرة حافظ لم يذكره أنه نظم فيه ، كما نظم صبري وشوقي أزهجاً لا يعني بها كبار المثنئين ، فإن حافظاً كان أوثق منها اتصالاً بالزجل والزجالين ، وحبه صديقه إمام العبد ، الذي كان - كما يقول مترجم حافظ وزميله في دار الكتب أحمد عحوط - ^(٣١) شاعراً متوسطاً ، ولكنه كان زجلاً من الطراز الأول .

ومع أن الخط الفصيح غلب على أسلوب حافظ ، فقد كان للنسق السهل الفكه تأثير غير هين في شعره . وربما كان من أسباب قوة هذا التأثير أن حافظاً انصرف عن القراءة الجادة بعد أن جاوز مرحلة الشباب ، فكانت معظم قراءاته من أدب التسلية الذي شاع بين أوصاف للتصميم . وإذا كان الخط الأول هو أكثر ما يده الناظر في ديوان حافظ ، فإن مزيداً من التأمل يكشف عن ألوان من التأثير دخلته ، أو انفردت عنه ، من الخط الثاني . ولعل هذا الاختلاط كان سبباً مهماً من أسباب الاضطراب في تقديره منزلة حافظ الفنية ، ولكنه - باعتبار المنهج الأسلوبي - ظاهرة ينبغي درسها بداية ما يمكن من التفصيل كي نفهم شعر حافظ أولاً ، وبعد ذلك يمكن النظر في قيمته .

والاستقراء يكشف عن ضروب مختلفة لذلك التأثير : الضرب الأول : عبارات مأخوذة من الاستعمال الجاري ، وأحياناً من لغة الصحافة ، وقد نبه ناشر الطبعة الأخيرة من الديوان على ما كان من هذه الاستعمالات مخالفاً للمعاني أو الصيغ التي نصت عليها المعاجم . وهذه بعض الأمثلة نلتزم بإيرادها حسب ترتيبها في الديوان لتكون فكرة تقريبية عن درجة شيوعها في شعر حافظ :

١ - من أقدم قصائده في باب المدائح والتهاني - وقام حين كان في بحر الخامسة والعشرين (الجزء الأول ص : ٤) :

فرحت أولس الجحاز بكهم
«فترجها» بالمخاطل الممن

على الناشر أن تسكين الراء في «فترجها» بضرورة الوزن . وحقاً ربما لجأ الشاعر إلى الضرائر إذا ضايقه الوزن ، وربما أخطأ الشاعر الحديث في اللغة أيضاً ، ولكننا نعرف كذلك أن للفرح (بالسكين) في إحساس عامة المصريين معنى ليس للفرح بالتحريك . فالأول يدل في استعمالهم على إحساس نفسي ، والثاني يدل على مظاهر خارجية .

٧ - من قصيدة في مدح الأستاذ الإمام ، وأشار في البيت إلى صورة رسمية له في بعض الصحف (ص : ٢٧) :

لموا به في صورة قد «أسفرت»

عن عزله فلقام جلس الدار

وأشار الناشر إلى أن الصواب هنا «سفرت» ، أي كشفت وأظهرت ، لأن «أسفرت» معناها أضاء وأشرق ، وهو معنى لا يناسب السياق ، ولكن استعماله في المعنى الأول شاع بين كتاب العصر .

٣ - من قصيدة مدحية أيضاً (ص : ٣٥) :

الضارب الجزية منذ «انتشى»

على سماع الشاعر المبدع

قال الناشر إنهم لم يجدوا «انتشى» في كتب اللغة بمعنى «نشأ» كما هو المراد في البيت . ونقول إنها عامية مشهورة .

٤ - وما زلتا في الملح (ص : ٤٥) :

والها «الغالب» دخلت وتخرجت

تحت الضباب لشجر البركان

رأى الناشر من الضروري أن يغيروا إلى أن «الغالب» لم ترد في كتب اللغة . (وطبعي ألا ترد كثيراً من الأسماء التي استحدثت أو عرفت في اللغة الجارية لتدل على سميات لم يعرفها أصحاب تلك الكتب) .

٥ - من قصيدته في ذكرى شكبير يصف شعره (ص : ٧٤) :

«لدي» على الأيام يزهد نظراً

ويزداد فيها جمدة وهو يقدم

قال الناشر إن المعروف في كتب اللغة «نزه» - بتخفيف الياء - بمعنى للتبل بالندى . ونقول إن أهل هذا العصر لم يستعملوها بتخفيف الياء .

٦ - في «تحتة المتطلف» بعيدة الحمسي (ص : ١٥٦) :

كم فيه من «نهر» جرى بطريقة

تدرد النهي فيه ألد شراب

نبه الناشر إلى أن في «نهر» تورية بمعنى العمود في الصحيفة ، وهو معنى مستحدث .

٧ - في إحدى قصائده الإخوانية (ص : ١٦٧) :

قصود كأن يبرج السماء

صدور الدواهي «بأدوارها»

أشار الناشر إلى أن «الدواهي» بمعنى الطبقة من البناء عامة . ونكتن هذا القدر غير للتشهير لأن استعمال الصيغ أو المعاني «للولادة» كما يقال أمر يشارك فيه مع حافظ شعراء وكتاب كثيرون ،

وحى في تكريم شوق ، يشير حافظ إلى شأن الشعر في إيقاظ الهم بعبارة تقرب من اللغة الصحفية في شحوب الدلالة ، وإن كان التركيب صحيحاً . يقول :

وأقوامنا في الشرق قد طال نومهم
«وما كان نوم الشعر بالفرح»

فكلمة «الفرح» ، التي نفيت نقياً مؤكداً ، لا يمكن أن تؤخذ مأخذ الجدل هنا ، لأن نوم الشعوب يجعلنا «توقع» نوم الشعر وليس العكس . ولكن حافظاً لا يريد هذا ، بل يريد أن الشعر «يمكنه» أن يوقظ هذه الشعوب النائمة ، أو أنه هو وحده الذي يمكنه ذلك . غير أنه أضعت المعنى بهذه العبارة التي يجري ملؤها في الكلام العادي . يقول المتحدث مثلاً : «لم أكن أتوقع من فلان أن يفعل كذا وكذا» ، مع أنه بطر كما يطر سامحه أن فلاناً هذا غير صديق .

وربما كان مثل هذه العبارات الصحفية أثر غير حين في رواج شعر حافظ لدى الجماهير ، وسرعة تقبله في المحافل . فالعبارات المألوفة التي ترد كل يوم ، ولا تحل أي معنى جديد ، تطرب الأكرية لأنها توهمها أنها تعلم وحى لا تعلم ، وتورد عليها ما يجده «على طرف أستيا» ، وفي هذا ما فيه من إرضاء لغزورها . ولكن مثل هذه الأبيات عند حافظ لم تكن لترضى الشعراء وطلاب البلاغة . ولذلك قال عنه أحمد محضف إنه - وهو الموهوب له بميزة الأسلوب وبخامة الديباجة - «نظم أبياتاً كثيرة لا تلمس فيها جرالة ولا فصاحة» ، بل قد أعطى أسلوبه فيها إعطاطاً بعيداً^(٣) . ويستشهد بمطلع قصيدته الروائية التي يصف فيها رحلته إلى إيطاليا :

عاصفت بسروني وحر يهجير
أما بالبلد منها مستجبر

معلقاً : «والشطر الثاني من هذا البيت ركك حامى لا يحتاج إلى عناية لقصده» . وقوله في استقبال الإمبراطورة أوجيني عند زيارتها الثانية لمصر سنة ١٩٠٥ ، بعد أن زالت عنها أبهة الملك وليست رداء الشيوخية بعد رداء الشباب :

كتت بالأمس حبيبة عند ملك
فانزل الجودم حبيبة في خان

مستدركا : «ولكي تصنف حافظاً نقول : رغم نظمه لهذا البيت الركك فقد نظم في هذه القصيدة أبياتاً بلغة رائعة الأسلوب» . وهذا هو المقياس الكلاسيكي للأسلوب في جميع العصور واللغات : استواء العبارة على غط بطون «السوقية» دون أن يفلو في الغرابة . ومعنى ذلك أن الشاعر يتعمق عليه أن يحشر نفسه في قالب من اللغة المهذبة ، أو يشطي ليلاداً ، هذا إن لم يتحول هذا القالب إلى سرير «بروكستس» فيتحمق بقلم بعض الأطراف أو تفكيك بعض المفصلات حتى ينطق طول الشعر على طول السرير . ولم يزل الشعراء ذوو التزعة الفردية الرومنسية يتمادون على هذا الاستعداد

فلا يخفون إلا في إقلاهم أو إكثارهم منه ، إما قصداً إلى التصاميم وإما تساهلاً في الصياغة وإما جهلاً بالاستعمال الصحيح . ونشير إلى ضرب ثاني أوضح دلالة على امتزاج الخط القوي بالخط السهل الفك في شعر حافظ . وهذا الضرب لا يلتفت إليه هواة البحث في للماجم لأنه لا يمس بنية اللفظ ولا معناه بل يتناول التركيب الذي يستقيم على أصول العربية مع أنه يحمل طابع عصره فكراً ولغة ، ويلتصق بالأحداث اليومية التي تشغل الناس . فمن ذلك هذا البيت الذي نغنيه أم كلثوم من قصيدة حافظ «مصر» :

نحن نجحنا موقفاً نتمر الآ
راء فيه - وعزة الرأي ثودي

«فالايجاز» و «الموقف» كلمتاها فصيحيتان مجردتا ، بل ربما كانتا عريقتين في الصياغة ، ولكنها انحرفت عن طريق الفصاحة المثل حين التفقا هذا اللقاء (خلسة من أمهلها ١) . وإنك لتلمح خلال هذا اللقاء ظل المبر الصحن المتجمل الذي جمع بينهما . فالايجاز صبور وترك ، والوقوف ثبات وإصرار ، كما قال المتنبي :

وقفت وما في الموت شك لوافق
كانك في جفن الرضى وهو نائم

فيها فعلان متناقضان ، والجمع بينهما كالجمع بين سهيل والثريا ، لأن الذي يجاز الوقوف لا يجاز ، والذي يجاز لا يفت ، فقله ونحن يجاز موقفاً «هو في التناقض بميزة قولك «فلان قائم قاعه» ، لا معنى للتناقض المحييل أو المازكسي بمعنى أنه قائم في سبيله إلى القعود أو قاعه في سبيله إلى القيام ، كما أنك لا تسمى التناقض الشعوري في مثل قولهم بسمة حربية أو حزن باسم ، فالايجاز والوقوف لا يمكن حملهما على أحد الوجهين . وإذن فحين «يجاز موقفاً» فلا بد أن نكون قد جردنا الإيجاز من معناه فلم نترك ، أو جردنا الوقوف من معناه فلم نثبت ، ومثل هذا التعبير يشيع في لغة الصحافة والسياسة ، حين يكون من المناسب خلق ألفاظ ضخمة على معاني تافهة أو مراوغة . ونظير هذا التعبير في ثقافة المعنى قوله في مطلع قصيدته التي رثى بها المنفلوطي :

رحم الله صاحب النظرات
غاب عنا «في أحرج الأوقات»

ولكننا هنا لا نستحضر لغة الصحافة بموعها المقصودة ، بل نتخيل أنفسنا سير خلف نعش ، ونسمع همسات المشيعين التي يهيمون بها عن حزن مصطنع ، ويستأنفون بعدها ثرثرهم المبهودة . لقد كان طبيعياً أن يربط حافظ - كما فعل شوق - بين موت المنفلوطي وسادس الاعتماد على حياة سعد زغلول ، ولكنك تلاحظ الفرق بين الأسلوب الفخم والأسلوب الجاري حين تقارن هذا المطلع بمطلع شوق :

انحزن يوم الهول يوم وداع
ونعائك في عصف الرياح الناعي

حتى أدبيل منه لأعاجيبهم في العصر الحديث . فقدموا عبر ابن الرومي عن ذلك الصراع غير المتكافئ بقوله :

قل للملح عاب شعر مادحه
لما ترى كيف ركب الشجر؟
ركب فيه اللحاء واخشب اليها
بس والحصن زانه الخمر

ولم يعرف نقادنا القدماء فضلاً لابن الرومي إلا في غرابة تشبيهاته ، حتى أثرته سحابة الديوان بالأهنام ونهت إلى حيرة شعره . على أن الحركة الإيجابية التي بدأها البارودي كانت من القوة بحيث جعلت الأدواق تترنح عن كل بيت تنغم منه رائحة السوية . والأصل في النقد كله - قديمه وحديثه - مراعاة للناسبة . والناسبة منها ما يرجع إلى موضوع القول وظروفه ومنها ما يرجع إلى القول نفسه . فالكلمة مع صاحبها مقام ، كما يقول البلاغيون . بيد أن علم الأسلوب يغيب : أن التزام نسق لغوي واحد في القصيدة أو القطعة الأدبية كلها يثبت للقارئ أو السامع ملاماً ، ويوحى إلياً أن القائل لا يصدر من تجربة ، أو رؤية خاصة ، ولكنه يقول كما يقول الناس ، ومن ثم كان الخروج على النسق - بشرط أن يكون وراه دافع يبرره - أدل على أصالة الفنان وقدرته .

وقد قدما أمثلة للخطير غير الذين اعطى النغم والخط للأنوس في شعر حافظ ، وهو خط مرجحه - غالباً - إلى تأثره بلغة الصحافة حين ينظم في موضوع عام . أما اللذان اللذان أودعهما محفوظ فيصلحان نموذجين لضرب ثالث من اجتراح الطعنين ، وهو التأليف بينها بحيث تؤدي القصيدة غرض الشاعر ، أو قل بحيث تشف عن رؤيته الخاصة . ويحسن بالقارئ أن يرجع إليها في ديوان حافظ ، ولكننا نكتفي بإشارات تليد زمننا فيها . أما قصيدة الرحلة إلى إيطاليا فن طريف أمبارها ما رواه محفوظ من أن حافظاً نظمه قبل أن يرى السفينة التي ستقله إلى فرنسا (لا إلى إيطاليا) ووصف فيها إيطاليا لأنه قرر أن يفعل ذلك لأنه كان عازماً على زيارة إيطاليا ولو في أثناء هذه الرحلة^(١) . وكل ذلك يمكن أن يكون سبباً للسخرية من الشاعر الذي يصف مالم يره . أي فرق - إذن - بين وبين من يصف النور والأفلاك من أنه لم ير طرلاً وريماً فرع إذا اقتربت منه ناقة ؟ وقد يشك القارئ في صحة رواية محفوظ . ولكن قراءة فاحصة للقصيدة تزيل هذا الشك مثلاً تزيل عن حافظ وصمة التقليد . فالقصيدة - في حقيقتها - ليست وصفاً لرحلة على ظهر سفينة ولا لرحلة في شوارع مدينة إيطالية ، ولكنها تخيل ، مشع بالروح الشعرية ، لرحلة وجولة كهاتين . ولو جلس حافظ ليصف الرحلة والرحلة ، بعد أن يكون قد قام بها فعلاً ، لكتب شيئاً مختلفاً كل الاختلاف . فليس هناك من وصف الرحلة إلا هياج البحر ثم سكونه ، تلي ذلك أبيات ثلاثة في مدح السفينة ، فيها صنعة مبتكرة تعجب البديعين (ولا يبعد أن يكون الشاعر قد كوفيء عليها ببطاقة سفر جانية . أما يقل كاتب سيرته إنه نظم القصيدة قبل أن يضع قدمه في الباخرة ؟) أما وصف الرحلة المهيبة فلا يبرر من شيء أكثر من

فزع حافظ - ومثله عامة المصريين آنذاك - من ركوب البحر . ومن ثم كان المثلح الذي عابه محفوظ مناسباً لكل المناسبة لهذه القصيدة . فإذا كان الشطر الأول قد أوحى بنوع من الجلال (التويزل بالابتداء بالنكرة على عادة فصحاء الأعراب ، للضارح في الخير الفعل ، للزوجة بين المجلتين القصيرتين) وهو شطر للمعنى الذي يجب أن يمتد عليه حافظ من بدء القصيدة إلى نهايتها ، فإن الشطر الثاني يتركبه العريق في العاطية (من جهة الاستعمال لا من جهة الأصل) يحل دلالات قوية الإجماع إلى شطر المعنى الثاني ، وهو الخوف من البلاء والرجاء في الله . ومع ذلك فإن هذا التركيب الكبير الدوران على ألسنة الناس («أنا مستجير بالله منك يا شيخ ا») قد أصابه من التقدم والتأخير ما قرب الحوة بينه وبين الشطر الأول . والقصيدة بقسماً (وصف الرحلة - تجمع بين إيطاليا) تجمع بين هذين الطعنين في لحظات متعاقبة من موالاة النسق وكسر النسق . ولهذا الموالاة إيقاع يمكن درسه بتضميل أكبر مما يسمح به المقام هنا . ولهذا نكتفي بمثال واحد يوضح النقلة من نسق فصح إلى نسق شعبي ، فالشاعر يبدأ القسم الثاني من القصيدة بيت عالي الرنين ، توافي الدلالة بغضل حاراته الدعائية :

إيه إيطاليا! عطق العراوى

وتنحى عن ساكنيك البور!

ثم يخفى في التفتي بمجلسن إيطاليا فيذكر إبداع مثالي في أبيات تجرى هذا الجرى حتى يقول :

فهى تبتور من الملائك يكر

ها جهال على حشاشيه نور

أمرت بالسكوت من جانب الحق

في بنينا فيها الأحاديث زور

ويتقل قلة شديدة الشبه بانتقالات الشاعر القديم ، لكنها تضمد على أدل مناسبة ، وهي هنا ذكر الملائك ، فيقول :

أوفهم جنة وصور وولنا

نكا تشفى ومملك كبير

لحننا - والعياد باله - نار

وهصلاب ومسنكر ومسكر

هكذا ينكر النسق فجأة بدخول الخط الآخر .

ورعاجع الشاعر بين الطعنين في نسق واحد ليحدث نوعاً من التناثر التمني المقصود ، وطريقته في ذلك هي الطريقة الأساسية في كل محاكاة ساخرة (parody) ، وهي استعارة القالب النغم ومواء بمادة مبتلة أو غير جادة . كما في هذه الأبيات :

- أنكر الوقف شرعهم للهدا

كل ربح بأرضهم معمور

- لا ترى في الصباح لاص ربو

حوله لسرهان جم هيف

إذا عاد إلى ذكر صاحب القصر عاد إلى الخط الفخم مرة أخرى ، ملتفتاً إلى الزائرة هذه المرة :

تلك حال الإيوان يلوبة التاج ،
فأحال صاحب الإيوان ؟
قد طواه الردى ، ولو كان حياً
لحش في ركائبك السفلان
ونولت حراسة الموكب الأسد
في مجرم السماء والنيران
ويتنم هذا القسم الثانى بالحكمة أيضاً ، فيعود إلى الخط الواقعى
المقتصد ، يستخدم المقابلات :

إن يكن ظاب عن جيبك تاج
كان بالعرب أشراف السجبان
فلسقد زاتك المشب بناج
لا يسدانه في الجلال مداني
ذاك من صنعة الأنام وهذا
من صنع المهيمن الديبان
كت بالأس صيفة عند ملك
فانزلي اليوم صيفة في خان
واصلربنا على القصور ، كلاتا
شربك طوارىء الخلدان

فالبيت الذى جهته خضوط غير ناب عن سباه القريب ، ثم إنه يكاد يكون لازماً لبينة القصيدة . فقد أدارها الشاعر على قصر الجزيرة وساكبيه ، وبنى هيكلها العام على التقابل ، فكان طبيعياً أن يذكر مقابل القصر وهو الحان . وإذا كانت هذه الكلمة خضنة في أصح عشاق الأسلوب الفخم ، لأنها كلمة سوفية لا تصلح في خطاب الملوك ، فإن حافظاً هنا لا يتكلم بلغة إنسان تعود خطاب الملوك ، بل بلسان الشعب البسيط العليل ، الذى يقرن محنة الإمبراطورة وقد فقدت عرشها محنته وقد فقد استقلاله . ومع أن القصر هو الرباط المحسوس الذى يبعد القصتين ، فإن صوت الشاعر هو الرباط المعنوى الحق . صوت لا تخفى نبراته الشعبية على الرغم من البداية الفخمة الهللية ، حتى إذا بلغ الحتام انطلق في ضمير المتكلمين - وما أسهل وروده على لسان حافظ ! - معبراً في بساطة عن صفة من أرسخ صفات شعبه ، ومعتزلاً - بغاية ما يستطيع من التجمل - عن القصير في الضباة .

• • •

على أن تنقل حافظ بين أعماط الأسلوب الشرى لم يكن يتجلمن مشكلات . مثال ذلك أن يحاول صرخ قصيدة رثاء على الخط الواقعى المائوس ، عندما رثى باحة البداية ، أوقعه في شيء من الارتباك . فقد أراد أن يواسى والدها - صديقه حفى ناصف - وهو الأديب الشاعر النائر ، العالم باللغة والأديب . والمرأى في النساء قليلة في شعرنا القديم بل نادرة ، والمعروف منها في رثاء نساء بل الشاعر

لا ولا بساطاً سلم النواحي للسهوى رواجه والبكور

ويولد بين الطرفين تحملاً ثالثاً عندما يتناول ما يصبح أن نسميه «الحكمة الشعبية» ، وأستاذنا هنا هو أبو الملاء المرى . فقد تحلى المرمى في المزيويات عن الخط الفخم الذى التزمه في سقط الزند ، إلا أن حكمة أوى الملاء للمزل كانت تقوم على فكر متصق ، ويكتسى بصنعة دقيقة . ولا كذلك حافظ . ولئن أشبه حافظ أباً الملاء في نظرتة المشائمة لقد كان هذا هو الجانب اللائق في حكمة حافظ ، ولم يكن حافظ يتخلى ، فكان يعبر عن بواصت التشاؤم عنده تعبيراً مباشراً ، وكان في مقابل ذلك لا يتصق فلسفة التشاؤم كما تمعها أبو الملاء . ومن هنا كانت حكمته - كما سبقت الإشارة - أدنى إلى روح الشعب ، سواء أكانت ذاتية الصورة كما يلاحظ حين يشكو أو يرى ، أم كانت موضوعية كما يلاحظ حين يصف أو يرى أيضاً . ولم ينجح إلى تكلف في الصنعة . وقد ظهر هذا الخط المتوسط في التفاته إلى البحر بعد أن هدأ واستكان :

أيها البحر لا يغيرك حول
واسع وأنت عسلى كبير
إنما أنت قرة لشد حوتها
قوة في لفاء روى سدور
إنما أنت قسرة في إناء
ليس يدرى مده إلا القدير

أما قصيدة حافظ في استقبال أوجينيى تفجرى أيباتنا الأولى على الخط الفخم . فمع أن الخطاب لأوجينيى ، فإن الوصف في هذا القسم منصب على قصر الجزيرة وصاحبه ، وهو الذى استضافها في زيارتها الأولى . ثم هو يعتمد على حيلة من أبرز حيل هذا الخط : المبالغة ، التى يقوينا بتكرار خطابى لاسم الاستفهام «أين» . وبعد هذه البداية يزل الشاعر درجة إلى الخط المتوسط في تلك الحكمة الشعبية البسيطة التى تصور تقلب الزمان ، وتقرب اقتراباً شديداً من الواقع ، فلا مبالغة هنا ، بل مقابلات بين أحوال تفصيلية قوية الدلالة . ويلاحظ التكرار هنا أيضاً ، وهو حيلة لا تكاد تخلو منها قصيدة لحافظ . ولكن تأثير التكرار يختلف باختلاف نوع المنصر المكرر ووضعه ، وتكرار النداء هنا يدل على الضجيج كما في البكائيات الشعبية :

كنت بالأس جنة الحور يا قص
مر لأصبحت جنة الحيران
عطر الليث في فثالك يا قص
مر وقد كنت مسرحاً للحمان
وعوى الذئب في نواحيك يا قص
مر وقد كنت معقلاً لسان
وحبائك الزوار بسائل يا قص
مر وقد كنت مصدر الإحسان

الرائى علاقة حميمة ، كثرها جرير وزوجه ، ورائه المتنبى لجنته ، ورائه أبى العلاء لأمه . ولا بد من عبقريّة كصبرية المتنبى حتى يخلص الشاعر إلى هذا الموضوع الشائك . أما فى المصر الحديث فلماذا لا ترى النساء وقد برزن إلى المجتمعات ، وبارين الرجال فى الهمة وطيب الأثر ؟ ولقد رأتى حافظ الملكة فكتوريا وهى رأس إمبراطورية لا تغرب عنها الشمس ، ولكن كيف يرى امرأة شابة لم يزد أمرها على أن مارست التعليم فترة قصيرة من حياتها ، وكتبت - أحيانا - فى الصحف ، وحاضرت فى المناسبات داعية إلى إصلاح المجتمع وتحسين حال المرأة ؟

آثر حافظ الخطب الواقعى للأناوس ، حتى إنه اختار مجزوءه الكامل ، وهو يشبه مشطور الرجز فى قرنه من نبرات الكلام العادى ، وراح يتحدث عن فضل أبيها على التعليم ، وسورها على آثاره ، وموهبتها فى الكتابة التى تشبه موهبته . ثم أراد أن يثنى عليها بأنها جمعت بين فضائل الكاتبة الملتفة وفضائل ربة البيت فقال :

بينا نراها فى البطرو
من خطب آهيات العمر

وترى حكمة ناصية
عبرك الخواص وأخبر

لإذا بها فى مطبخ
تظهر الطعام على قدر

وإذا بها قدمت لخب
حد وترضى وعزم الإبر

وكانه يشعر أن جلال موقف الرثاء يقتضيه أن يمنح - ولو قليلا - نحر الخطب الفخم ، وإن كان الوزن قد كبه ، فيقول :

صنعت هاتفة العصر
وتواضع هاتفة الشجر

وتركت أنساب الصبا
حزناً يقطعن الشعر

يسكن عهدك فى الصبا
ح وفى الماء وفى البحر

وإذا به ، وهو الذى يريد أن يواسى أبها ، يكاد يمازحه :

وتركت شبعك لا يعمى
همل غراب زيد أو حفر

ثم يردف ذلك بوصف واقعى لا حزاء فيه ، بل كأنه يعلن للرجل قرب وفاته هو نفسه (وهذا ما كان ، فقد لحق بابته بعد قليل) :

فلا تيسر سريره الممور
م إذا كمال أو عطر

كالفرع هزته العواصف
فالسوى ثم الكبر

أو كالسبنا يرمد أن
ينفض من وقع الخور

(عجب أن يكون للخور وقع)

قد زعمته يد القضاء

ولزنته يد القدر

ولكن حافظا يترجع حين تنتفع أفعاله على أفاق الأب الثاقل :

أنا لم أفلق لحد البنين

ولا البنات على الكبر

لكسنى لا رأه

ت فؤاده وقد انقطر

روأبسه قد كاد يح

رق زائريه إذا زفر

وفهده أنى عطا

عطوا تحسب أوهر

أفركت منى الحزن حمز

ن الوالدين ، فإ أسرا

وهى على كل حال مرثية غير عادية ، حتى فى شعر حافظ

نفسه ، إذ إنها لا تحمل إلا أصداء خافتة من تراث الشعر العربى فى فن الرثاء .

ووقف أحمد محفوظ عند وصف حافظ للطائرة فى قصيدته التى

أعدها لاستقبال الطيار الميثاقى فى بك ، فكان من سخرية القدر

أن هوت به الطائرة قبل أن يصل إلى مصر ، ومع ذلك فقد نشر

حافظ القصيدة بعد موته ، وروى جامعو البيوان فى ذلك وقاء

للميت ، ورأه محفوظ عملاً غير لائق^(١) . ولعلها أمانة الفنان

لا أنكر ولا أقل . أما الأبيات التى استخفها محفوظ فقول حافظ

مثل الشهاب النقص فى

آثار عصفرت وشار

فإذا علت فكدهرة ال

مسطر تحرقى المستار

وإذا هوت فكسا هوت

أننى المحقاب على المزار

وصف آنوسية وآ

وتة يجيد بها ازوار

فبسخاها الرامون قد

فكرت وليس بها قرار

لسم المجد أقل ل

ها من ربيعة أولزار

أو كالمسحوب من الحما

ثم فوق صلحه استطار

وكانها فى الأفق حب

ن يميل ميزان النهار

والشمس تعلق فوقها

حلل احمرار واحمرار

ملك غظه لنا الش

سها فبأعطى البهار

بينها تراوج أو اختلاط . فالطالع الشرعى هو نموذج افتراضى يؤلفه الناقد من صفات معينة في قصائد معروفة ، ولكن يزيد وينقص ، ويتوسع ويتعدد ، ولا يحقق كاملاً في قصيدة ما ، ولا يقيده الشاعر إلا بقدر . فإذا كنا نقول إن البارودى أحيا الطالع القديم وفرسه على من جاءوا بعده ، فليس معنى ذلك أن البارودى استعار طبع شعره من أحد من أعلام الشعر قبله ، ولا أنه ألزم خطأً واحداً بجسسته ونقاسيه - كرهه من قصيدة إلى أخرى - ولا أن معاصريه وتعلماءه استعاروا شعرهم على قياس شعره . فالطالع في علم الأسلوب اسم خاص بالشعر لا يسمى صموألاً العرف ، أو المصطلح ، أو المفردة أو الكود . أضحى أنه طريقة معينة في استعمال اللغة ، تتميز من مصر إلى مصر ومن شاعر إلى شاعر ، بل من قصيدة إلى قصيدة ، بدرجات متفاوتة . وهي لا تتميز من تلقاء نفسها ، بل لأن كل شاعر جدير بهذا الاسم يدخل في صراع معها . فالمهمة العليا للشعر هي أن يعيد خلق اللغة من خلال اللغة ، ومن ثم فلا مفر للشاعر من أن يعيد خلق اللغة بصورة ما . ولكن الذى نريد أن نؤكد هنا هو أنه لا يخلو من عدم . فإن أعظم الشعراء لا يضيف إلا شيئاً قليلاً جداً إلى الشعر قبله . وهذه الإضافة تتمثل غالباً في اختلاف الزكية . ومن ثم يمكننا أن نقول عن أسلوب أى قصيدة إنه مؤلف من جملة أعماط أو مصطلحات ، كما يمكننا أن نقول ، وينفس القدر من الصدق ، إنه مؤلف من جملة المحرفات .

وقد لاحظنا أن المحرفات حافظ ترجع غالباً إلى عروجه على الطالع القديم إلى غلط أكثر شمية ، رأينا أمثلة منه في مفرداته و تراكييب مأثورة من اللغة الجارية ، ومعمرة - في أحسن حالاتها - من البيئة النفسية العميقة للشعب المصري . وقد فسرنا ذلك بأن صلات حافظ الاجتماعية والثقافية بالقبض كانت أقوى من صلات البارودى أو شوق . ولكن هذا التصور لا يتناول الدلالة التاريخية لشعر حافظ ، أو بعبارة أخرى لا يشير إلى منزلة هذا الشعر في تطور الشعر العربى الحديث . فمن الحازم جداً أن يكون الانحراف نحو القصيدة صمة فردية لشاعر ما ، جاءت من ظروف حياته الخاصة ، ولكنها لا تعنى شيئاً بالنسبة إلى حركة الشعر بوجه عام . فلذلك نقول إن شعر حافظ جاء على رأس التحولات الشيعية التي بلغت ذروتها في ثورة ١٩٦٩ ، ومن ثم فإن «الطالع الشيعى» الذى نتحدث عنه يجب أن يتحدد بالنسبة إلى حاضر الشعب المصرى في تلك الفترة ، والمستقبل الذى كان يستشرى إليه ، لا بالنسبة إلى ما قبله فقط . وإذن فإن يكون الطالع الشيعى الذى يمثلته حافظ - في جانب من شعره - هو نعت البهاء زهير أو الحسين الجزار ، هذا الطالع الذى كان حياده الحظوظ والفكاهة والرقرة ، ولكنه نعت يتميز بصفات أخرى مهمة ، ملبية لتطلعات العصر ، وإن لم يفقد تلك الصفات الأصلية . هذه الصفة الجديدة يمكننا أن نطلق عليها اسم «ترك التجمل» . ولابد لنا من هذا الاسم المركب ، الذى ينمى ولا يبيت ، لأننا لا نقصد التبدل ولا التنتكح ولا السوية ، كما أننا لا نقصد - بالضرورة - المكاشفة أو التوضيح أو تخفيف الذات .

فلو أردنا أن نحدد مفهوم «الطالع القديم» دون أن نحيل على مجرد الإحساس بالقصيدة كما فعلنا فيما سبق ، فلنأخذ إنه الطالع الذى يقوم على

ولم يقف الناقد إلا عند تشبيهات ثلاثة : تشبيه الطائرة بالجواد وبالحمامة وبالملاك الذى «تمطه لنا السما» . وليس التشبيه كل شيء في الوصف ولا الوصف - أى تمثيل الشيء المحسوس - كل شيء في الشعر . ومع ذلك يبدو لنا أن هذه القصيدة قد مزجت مزجاً غير منسجم بين الطالع القديم والخط الواقعى للأشياء . فهذا الخط الأخير لا يأبه كثيراً بالتشبيهات ، ولكن حافظاً تكلف لإيراد «شعر» في كل بيت تقريباً . وتشبيهاته جميعاً ضعيفة الدلالة ، سواء ما كان منها مستعاراً من التراث (الشهاب ، دعوة الضمير) وما كان مأخوذاً من الحياة المعاصرة (الجواد ، الحمامة ، ملك السباع) - وربما كان هذا الخلط نفسه سبباً في ضعفها - مع أن عواد هذه التشبيهات إحساس طيبى بالانزياح (كما صرح فى البيت الأخير) يسيطر على الناظر وهو يتابع حركات الطائرة .

وإذا عُدَّ جرى القصيدة حين يترك الشاعر هذه التشبيهات ويأخذ بها معناه الخط المولد ، فنحن بمفرداته وتراكيبه من لغة الكلام العامى ، في تساؤل عتيق رغم سلاحيته ، أو حكمة صادقة رغم بساطتها حتى يقول :

بأبنا الطيار طر
فإذا بلغت مدى الطار
فترها والفرقد
ن إذا أنسج لك المار
وسل النجوم من الحيا
ة في السؤال لك اصبر
هم يندفونك أن كل
ن الكائنات إلى بوار
والظلم من طبع النفا
م فإذا فليست فلا تمار
إن الذى برأ السدي
م هو الذى برأ العيار
في الحمام المدوى والند
خلق الضيف خليفة ال
أقوى ولنسى له عيار
فمفقو برهمنك السقوى
ى وهن يلازمك الصغار

حكمة تذكرك بفرغور يوسف إدريس . ولكن حافظاً لا ينهى قصيدته على هذه النغمة ، بل يطلب إلى الطيار (الشكود الخط) أن يبلغ نغمة المصريين إلى دار الخلافة ، وهنا يصبح مرة أخرى إلى الأسلوب القديم . وكأنه أراد أن يبنى قصيدته على ثلاث حركات : انبهار ساذج ، ثم تأمل عتيق ، يقضى إلى نوع من طسفة القوة . وهكذا يتحول العيار إلى قطة بالتمسك وأمل في المستقبل .

لعل الأمثلة السابقة لا تدع مجالاً للظن بأن أعماط الأسلوب العبرى التي تحدثنا عنها تتمايز لدى حافظ أو غير حافظ بحيث لا يقع

أصبح ترك التجمل واجباً حتى يعرف الإنسان العرى نفسه . لم يكن له بد من أن «يفتكك» نفسه ، ليفرز الصالح والطالح من عناصرها ، قبل أن يتناول «تجميعها» أو «تجميلها» من جديد . وكان حافظ هو طليعة شعب مصر العرى في ترك التجمل . وكأى طليعة كان عليه أن يتحمل المخاطر . كان مصرياً حقاً في طليعه عاقر الخمر وعاشر النساء (كما يبدو) في شبابه ، وأذكر أن ناشر الطليعة الأول من ديوانه - وقد قُذفتها منذ عهد الطفولة - قدم باب الحفريات بقوله إن حافظاً إنما نظم في الخمر مجازاة للشراء قبله . وهو اعتذار كاذب لا يُسأل عنه حافظ . ونظم أبياتاً في التغزل بضابط وسم . ولكنه كان مؤمناً عتيق الإيمان ، بل إنه - في حياته الخاصة - كان أقرب إلى التواكل للمدوم ، منه إلى التوكل للندوب .

وكان خفيف القلب ، يفرغ لأقل بادرة ، ويخاف أن يتعرض للسجن والتطبيب ، ولكن ذلك لم يمنعه - حتى بعد أن كبل بقيود الوظيفة - أن يبيع أشعاراً يبرأ فيها بالهطين ، وأخرى يهاجم فيها القصر وصناعته . وإذا كان قد أخفى أنه صاحب هذه الأشعار ، فقد فعل ذلك - قبله - شعراء عظام من أهل العرب ، وما كان لأحد أن يطلب منه أو منهم أكثر مما فعلوا .

وكان لأمير الذكاء ، حاضِر البديهة ، وافر المحصول من اللغة والأدب العربيين ، متابعاً لأحداث العالم ، حسن الإلمام بشق جوانب الثقافة العالمية . ولعلك لاحظت فيا أوردناه من قصيدته الرائية أنه كان عارفاً بمجموع علم الفلك ، وأن معرفته العلمية أغلقت خياله بشعر غلغل أصيل - وهو لم يدع أنه عالم أو فيلسوف . ولكنه لم يصنع بذلك كله شيئاً كثيراً .

ولكنه في ترك التجمل كان سابقاً زمناً . فلم يكن حافظ شاعراً متصمكاً (كمحمد الحميد الديب مثلاً) ، بل كان شاعراً وطنياً جاداً ، ولم تكن صلاته الوثيقة بالشيخ الإمام محمد عبده ، وبالخزب الوطني ، وبالشيخ علي يوسف ، لتسمح له بأن يتبدل أو يكثر من الهجاء (باب الهجاء في الطليعة الحديثة من ديوانه ، لا يتجاوز ثلاث صفحات) . ومن ثم قد كان للتغزل منه أن «يتجمل» ككل رجل جاد . وكان أصعب شيء أن يواجه شعبه بنفض معانيه وعمازيه . ولعله لو لم يكن من صميم هذا الشعب لما قبل منه ذلك . لقد رأينا - مثلاً - سفرته من أسلاس للمقاهي ، ولم يكن هو نفسه يختلف عنهم كثيراً . ولم تكن سيرته بمجهرلة لدى العامة . فقد كان من طرفاء مصر للشوهرين ، تتناقل الجملات نوادره وطرائفه وأصدقائه : إمام العبد ، وعبد البابل ، وعبد العزيز البشري . ولكن المصريين لم يكونوا بحاجة إلى معرفة ذلك ليتقبلوا تقدمه المربحول حسن ، فقد كانوا يدركون من الخط الذي صاغ عليه شعره أنه واحد منهم . لم يكن غير حافظ يستطيع أن يقول :

حطمت الزوام فلا تعجب

وصفت السبيان فلا تعنى

فا أنت يسامع دار الأدب

ب ولا أنت بالبلد الطيب

التجمل . التجمل في الشارع وفي العبارة عن هذه المظاهر أيضاً . و«التجمل» كلمة عظيمة الشأن في حضارتنا العربية ، وليست أقل دلالة على هذه الحضارة من «الجمال» الذي اشتقت منه . فالجمال قوة تكون في النفس كما تكون في الجسم ، وقلاً وصفاً المرأة بأنها «جميلة» إذا أرادوا مجرد كونها ناعمة أو بيكئة أو رجلاً أو غيداء أو عوداً أو ورداً الخ . ومن معاني الجمال الصبر والحياة وأن يكون الرجل مالكاً أمر نفسه ، فلا يستسلم لحزن أو غضب . فالتجمل يعني الظهور بمظهر القوة ، التي هي في الوقت نفسه بناء عظيم الموضع في النفوس . والرجل منا يتجمل بما يقدر عليه ، وما «أجمل» أن تكن المرأة من زوجها «تجميلها» ، لا تعنى مجرد القوة ، بل تجمع في هذه الكلمة كل ما تكتنه له من حب وإعجاب . والخط القمقم من الشعر يقوم على «التجمل» لأن الشاعر يجمع عاطفته فلا يتبرأ ، ولا يترك من نفسه إلا جانب القوة ، فإن مدح رجلاً وجب أن يكون هذا الرجل طاقق القوة ليكون مستحقاً للمدح : فالممدوح راسخ كالجليل ، حال كالشمس ، حاسن كالبحر ، كريم كالطير . وإذا تامل الشاعر هويته فلن ينسى أن يردف هذا التلبل بالدهشة لأن طليعه صادت أسداً ، ومرت بهام صنيهاً فارساً ، الخ . ثم إن الشاعر يجمع أطراف «جميلته» ويحكم ربطها بعلامات الإعراب ، وأدوات الربط ، فضلل منها حالات - والأحسن أن تتحول - «مفرقة إفرافاً واحداً» كما يقول الجرجاني

هذا هو الخط القمقم في فن الشعر العرى . وهو الخط الأكثر تقيلاً لروح هذا الفن ، وإن لم يكن هو الخط الأوحى . فالتنفس - عربية كانت أم غير عربية - لا تصبر على التجمل طول الوقت ، ولا بد لها من أن تفرغ أحياناً . ومن ثم قبل العرب ألواناً أخرى من الفن . إلا أن روح الحدادة لا يظهر في تاريخ الفن العرى والحضارة العربية إلا عندما يصبح ترك التجمل هو الاتجاه الأبرز .

إن الزوال الذي شمل الحياة العربية منذ عصر الحروب الصليبية دفع بالعرب كأمة - شيئاً فشيئاً - إلى ترك التجمل . ومن المظاهر للتفرقة لذلك شيوخ شعر الجون الذي بدأه الموالى في وقت مبكر ، ثم شعر الشافق وبعض نماذج تشبه ما يعرف اليوم بتيار العث . على أن البهاء زهير ومعاصريه وخطافهم في القرنين السابع والثامن ظلوا يتجملون على قدر استطاعتهم ، فكان شعرهم طريفاً دمثاً ، لا فاحشاً ولا غليظاً ، وكان الظرف والحدافة جهلاً لا تقوم أرادوا أن يملكوا أنفسهم في ظروف صعبة .

فحركة الإحياء التي قام بها البارودي كانت بمثابة لروح الحضارة العربية ، لا للشعر العرى بحسب . وقد واقتت وقفة الشعوب العربية في وجه المد الاستعماري الغربي . ولكن تغلب الاستعمار الغربي على المقاومة الشعبية ، مرة بعد مرة ، حتى على هذه الشعوب أن تعيد النظر في حياتها وقيمها ، في ضوء الحاضر والمستقبل ، لا الماضي وحده . ومن ثم بدأت مرحلة فحص الذات ، التي لم تنته - فيها - قديراً - حتى اليوم .

لم يترك إلا بينة مثية الأطراف أحاطها ربطة العنق
ظاهرة كلها للعين .

وربما انتنت عقدة كرفته بينا أو شيا لا فيتركها غير
عالي ، فهو بعيد عن الأثقة بعد وجهه عن
السامة ، ليس جواره أياماً طويلة - فإذا كرهه
استبدل به آخر ولم يسله . ولم يلبس إلا الثياب الغالية
اللون ، ولكن إهماله وتقصيره بتركها وكأنها أحمال .

يتراك على عصا من الخيزران غليظة ، انثنى رأسها
انتانة واسعة ، وقد تنطوت بطوق من العاج المنقوش
بأسلاك معدنية زائفة . لم يترك صدار بدلته قط فهو
ملازم للجاكطة جام غنها صيفا وشتاء .

يلبس مطفأ سميكاً أزرق بينقة من القفيفة
فرفراء ، يعلوها وسخ أحال لونها إلى لون النحاس
الجيد العهد بالعقل^(١) .

ويذكر أنه كان يستقبل ضيوفه في المنزل وهو بالجلابية .
أما سلوكه في الاجتماعات (التي لا يكون الاحتشام فيها لزاماً)
فلشد يمدناً عن التكلف ، حتى تتخلل أن ثمة خفياً كان يلح على
الرجل لفصح النفاق والمتافين ، وبلغ حد التشهير بنفسه ! يقول
عنه صديقه الحميم : ونده في الأدب والظرف وكراهة النفاق ، جيد
العزير البشري :

« ولا أذكر أنه ضفني به مجلس قط سواء أكان فيه من
نعرف أو من لا نعرف ، أوكأن فيه من نعل أقدارهم
ولجل أسطارهم ، أوكأن فيها من تتهاون شأنهم ،
ولا تضرهم أنفسنا إلا احتقارهم والزيادة عليهم ..
لا أذكر أنه ضفني به مجلس قط إلا جلا له مداعلي ،
ويذل بين يديه أكره مكاهي ، فإذا أعوزته المكاه
خلقها خلقاً ، وارتجلها من عفو الخاطر ارتجالاً لا ..
... ولقد يوغل في الكيد ، ويمعن في الدعابة ،
فيشارك نفسه معي فيما يرميني به من ألوان النهم ، ولو
قد صبح أكلها لأفنت بنا كلينا إلى بحكمة الحياتيات ،
والعباد بالله .. فيقول مثلاً : « لا فلت أنا وفلان
كلنا .. ولا أقرظا كلنا .. وكذا .. وكل .. هذا ليؤكد
على التهمة ، ويوثق الجريمة .. »^(٢) .

ومع ذلك فربما ضاق بعض الناس بعناية المرير لبني وطنه ،
ولاسيما حين خالوا أنهم تمخضوا من قبضة الاستعمار ، فأنفت نفوسهم
أن يواجههم حافظ بمثل هذا القول :

أمة قد فت في ساعدها

بخصها الأهل وحب الهربا

تعشق الألقاب في غير العلا

وتسبني بالنفوس السرتبا

وهي والأحداث تستلطفها

تعشق السهر ونهى الطربا

وكم فيك يامصر من كواب

أفكال البراع ولم يكسب

فلا تملنني هذا السكر

ت فقد هاق في منك ما ضاق بي

أيمعيني منك يوم الوفا

ق سكوت الجهاد ولعب العبي ؟

فهو منطلق في التعبير عن سخطه وإنكاره ، لا يسترواه تشبيبات
واستعارات ، بل ينظم الكلمات كما تأتيه في فورة انفعاله : كلمات
محب خاب ظنه في محبوه (« فلا تملنني » ، « أيمعيني منك ») .
وربما وجد القارئ في تردده لاسم « مصر » دليلاً على هذا الحب
على أنه لا يلبث أن يتحول من ضمير المخاطبة إلى ضمير التكمين ،
فهو شريك في المسؤولية :

وكم غضب الناس من قبلنا

لسلب الحقوق ولم نغضب

وما زال المصريون حاققين على المتنبي لأنه قال فيهم ما قال ، حتى
اقتبس حافظ كلامه فردده من بعده .

لم يكن الرجل في حياته الخاصة بالتجمل ولا بالتبذل ، ولكنه
كان يكره تحمين الظاهر . ودعائه ، في صميمها ، هي نوع من
الفصح الملهب . وفكاهته المشهورة مع صديقه خليل مطران ترضح
ذلك . فقد كان في أنف خليل اعوجاج لطيف ، وكان يقول إنه
أحرم في شبابه بركوب الخيل ، فجمح به الجواد يوماً فسقط ورضت
عظامه وأصيب أنفه . فكان حافظ يقول له : « وأعورك جورج ما
باله ؟ أكان يركب حماراً خلفك فجمح به أيضاً ؟ » وأبلغ من ذلك
في الدلالة على ترك التجمل كحايته مع مطران الذي بلغه أن رئيس
الوزارة آنذاك غضب عليه وتوعده ، فثار لكرامته ونظم في ذلك
أبياتاً بدأها بقوله :

أنا لا أنصاف ولا أرجى

فربي مسهباً وسرجي

فلقبه حافظ بعد ذلك فقال له : « أي فرس وأي سرج ؟ يا أغني
قل : كفي مهياةً وخرجي » .

ويصف أحمد محفوظ مليه (عندما كان موظفاً كبيراً في دار
الكتب) فيقول :

« اتسعت عليه ثيابه فلاح فيها كذلك الشخص الوالي
تصعب على الكرم أو على الياذر لإفراغ الطير .

... لا يستبدل قيصره بأخر إلا بعد الزمن
الطويل . فهو في اتساع أحكامه يشبه عاملاً في مطبخ ،
يوالي صف الحروف وطبع الأوراق غير عالي بالمداد
ولا بالزيت .

قيصره منقو ويافته منشأة وأحكام قيصره كذلك ،

لا تسباني لمح الموم بما أم بما صرف السباني لمبا

يرى أحمد محفوظ أنه كان في حفل وطني سنة ١٩١٩، فوقف شاب وقرأ هذه الأبيات، فصاح به عبد الستار الباسل: اسكت! اسكت! هذه أبيات قافا حافظ إبراهيم قديماً ولا مناسبة لها اليوم في ثورتنا هذه^(٨).

وربما أساء الشاب اختيار الشعر أو المناسبة. ولكن أحمد محفوظ يعلن على هذه الحادثة سنة ١٩٥٧ - بقره:

«هذا الأسلوب كان حافظ يجمع بين ذم الإنجليز والمصريين. وذب المصريين اليوم نبح قبيح، لو سلكه إنسان لأبغضه الناس ورموه بالخيانة الوطنية. ولكن حافظاً يوم ذاك كان له بعض العذر».

(مسكين حافظ! أعظم ما فيه، إنسانيًا ووطنياً وشعرياً، بات شيئاً يُعتبر أنه لا يرى حل بين ٥٧ و ٨٢ شيء يسمح بأن تتحدث عن مثل هذه الأبيات دون تأفف، ودون أن نتهم - مثلاً - بالإساءة إلى سمعة مصر في البلاد الغربية؟).

ومع ذلك فقد أحب الناس حافظاً، في حياته وبعد مماته، لأنه كان يفتح قلبه لهم، ولا يسعى أن يظلموا على أخطاءه الخفيفة البائسة. كان لا يسعى أن يفت في حفل أقيم للبر، فيقول:

لم ألف مرفق لأشد شعراً
حب في قالب ببيع النظام
إنما كنت فيه والنفس لغوى
من كقرى الموم والقلب دامي
ذقت طعم الأسى وكأمنت عيدا
دون شرى لشداء شرب الخيام
فتمسكت في الصفاء زماناً
وتسللت في الخطوب الجسام
ومضى المم تسالبي في طرادي
ومضى الحزن ناعراً في عظامي

ولا أن يندد جارة الوادي، وقد اجتمع ذروها لشكره:

وقد ولقت على الصحن أسافاً
فلوكت أم أهدت حرّ أكفالي
شاهدت مصرع أنراي فيهرقي
بصبغة جندنا دومي وريحالي
كم من قرب نأى عن فاروجي
وكم عز يد مضى قبل فأكفالي
من كان يسأل عن قربى إليهم
ولوا سراحاً وعطوا ذلك الوالي
إلى ملكت وقوى كسبل آتية
أبكي وأنظم أنوناً بأحزاني

إذا تصبغت ديواني لمقراني
وجعلت شعر المراني نصف ديواني

يقول محفوظ إنه لا يستعيد هذه الأبيات الأخيرة إلا وجاشت الدموع في عينه^(٩). لقد أطلق حافظ العنان لأحزانه دون احتشام، ولم يبال أن «يجلو مداخله» فس «أوتار الحزن في أحياق النفوس الشرقية، والمصرية خاصة، رأى التجمل مفضيا إلى الكذب والفضاق، فطره وراء ظهره، لفة آدمي، ومرة أبكي».

وسلك حافظ الاجتماعي جدير بمزيد من التأمل. يقول عنه صديقه أحمد محفوظ:

«وكان يضيّق بالناثس في أول قدمهم عليه. كان إذا رأى واداً مقللاً من بيد زجر وضغم وتبرم. وقال: «أهو جاي دى عيشة إيه دى. هو الواحد ما يقدرش يقعد لوحده ساهه. كان ينطلق بهذا الأكلشي عند قدوم كل واحد. كنت أسمعه منه عند قدوم أحمد نسم وعند قدوم محمد المرأوى. وكان يسمعه نسم منه عند قدومي. وكان يسمعه المرأوى عند قدوم نسم وهكذا دواليك. ولكن إذا أطمان براسد منا المجلس معه، تطلق في وجهه ويش وأمر له بالشراب، وضاحكه ومازحه. ولم يكن هذا نفاقاً منه. فهو لا يعرف النفاق ولا يستطيع صدره الخرج أن يصبر على النفاق والمحاولة. ولكنه هكذا، كان يتحول في لحظات من الغضب إلى الرضا ومن الرضا إلى الغضب»^(١٠).

وفي الديوان (ج ١ ص ١٨٧ - ١٨٨) قصة بينه وبين المرأوى، حين احتكت حافظ في بيته بالجيزة سنة ١٩١٨، وسين زاره المرأوى ورأى ما هو فيه من الكآبة أرجل أبياتاً منها:

أت في الجيزة عاصف
مثلاً نطق الشموس
قابع في كمر بيت
قد أظلمه الشموس
زاهد في كسل شيء
مطرق ساء عبوس

هكذا كان شأن حافظ الذي لم يكن يصبر على لقاء الناس! كان في صميمه إنساناً مستوحشاً، ككل فنان. وككل فنان مستوحش، كان يفضح نفسه متى أطمان. وكان تعبئه عن حبه العميق، بل حبه الأوحدا، حبه لبلاد، مزيجاً من العشق والنفور، من العطف والسط. ولكنه كان في جميع الأحوال واحداً من أهل مصر، فسطه وعطفه وحبه ونفوره، على نفسه ولنفسه، أو من نفسه، أو شعب مصر الذي في أحاقه.

كان مع شعبه في معاناته بين براثن الاستعمار، فقد كان ضحية من ضحاياه. وكان في حاجة إلى منه كله لا ليثير شعبه ضد الاستعمار، ولكن ليثور مع شعبه ضد الاستعمار. ومن هنا نبع أسلوبه الأند تميزاً في التكلم بالهتل.

ونحن نستعمل «التكلم» هنا في معناه المعروف عند البلاغيين، وهو استعمال العبارة في ضد معناها. إلا أن التكلم عند حافظ خلق جذا، قد يكون المعنى الظاهر للعبارة منطقياً في موافقته للاستعمال

مدحاً خالصاً أو ممجوياً بشيء من العتاب . وللقارىء أن يحكم على وطنية حافظ كما يشاء ، وإن كان الأغلب أن يرجح هذا الحكم حتى يمحيط بكل جوانب العصر ومواقف رجاله . أما الملقا الذى بين يديك فلا يتكفل بشيء من ذلك ، وإنما هو دراسة في فن حافظ ، فهو لا يتناول مواقف حافظ السياسية إلا من خلال إبداعه الفني .

ومن ناحية الإبداع الفني تقول إن قصائد حافظ التكبكية لا تخلو من بعض التجميل ، لأن فيها غصناً منظوماً وكأن الشاعر يرى أن التصريح بسوء الحالة والإقرار بالعجز عن الرد أدنى إلى الكرامة من صياح لا يندى . ولكن الأجدر بالملاحظة هو أن ما نصرح به هذه القصائد لا يمثل حقيقة ما في نفس الشاعر ، وإنما هو أشبه بقناع وضعه على وجهه الغاضب الخارج ، لتصل رسالته في أقوى صورة إلى قرائه وصاميه ، وهؤلاء فريقان : مصريون إن خصصت ، أو عرب إن عصمت ، وإنجليز تجاه للمصريين ، أو أولاديو تجاه العرب . أما الفريق الأول فشان حافظ معه ، في معظم أحواله ، أنه يريد أن يكيه ويديبه كما عرفت ، فلا بأس بأن يبالغ في إظهار ضعفه واستكانته ليشير لغوته . وأما الفريق الثاني - ولا شك أنه كان منهم عارفون بالعربية يقرأون كل ما تنشره الصحف المصرية عنهم ، وأنعمون بترجم لهم كل ما ينشر بالعربية - فأى شيء أنكى عليهم ، وهم يزعمون أنهم رسل المدنية ، وسعاة العدل ، من إظهار ظلمهم في أنس صورة أ صورة العدوان على الضعيف العاجز ، مخافاً بما لديهم من قوة ؟ ومن هنا يأتي التكبر ، فقد مسخ الشاعر قوتهم المادية فبدت كأشبح درجات الضعف الحقلي .

وربما كانت حادثة دنشواى هي التي دلحت الشرارة في نفس حافظ بكل ما كانت مهافة له ، ذاتياً وفنياً ، فابتدع هذا الأسلوب الذي لم يستطع واحد من معاصريه أن يجاريه فيه . فدليله في حادثة دنشواى بداية رائعة له ، تلتها قصيدته في استقبال اللورد كرومر عند عودته من مصيفه بعد الحادثة بضعة أشهر ، ثم قصيدته في استقبال خلفه السير غورست .

ولكى نوضح خصائص هذا الأسلوب التكبكي تأتي مثال صغير واحد (مع ملاحظة أنه ينظم القصيدة كلها في تنويكات شتى) لتقارنه بقطعة من قصيدة حافظ المشهورة في مظاهرة السيدات سنة ١٩١٩ (وهي قصيدة تعتمد أسلوب السخرية اليهودي) :

يقول حافظ في قصيدته في استقبال السير غورست :

أفيلقونا الرجاء فلقد شمتنا

بمحمد «المسلمين» إلى الفؤود

ومتوا بالوجود فلقد جهلنا

بفعل وجودكم معنى الوجود

إذا اهلولى الصباح فلا قلنا

فإن الناس في جهد جهيد

على قدر الأذى والظلم بفعل

صباح اللفقين من المزيء

الغوى وللواقع أيضاً ، ولكن وراء هذا المعنى آخر هو مناهج التكبر . وهذا الأسلوب لا يتحقق - غالباً - في كلمة واحدة أو جملة واحدة ، بل ينظم القصيدة كلها ، كما ترى العامة يستمرسون أحياناً في «القافية» وكل يحاول أن يهيج صاحبه ويبالغ في مسخ صورته . وصدق الشياقي حين لا حظ من هذه النقاط « كما يسميها أنها أشبه بالسباب ، وأن من لم يسبق له إلف بها يجد نفسه عاجزاً عن فهم معناها . وكذلك ربما غاب عنا المعنى في قصائد حافظ التكبكية لملنا إلى الوقوف عند الظاهر في كل كلام ينهل من تشبيه أو استعارة . ذلك لأننا نستصحب في قراءة الشعر ذخيرة من قراءتنا السابقة ، وكما نستخدم معرفتنا بأساليب الدعاية عند المصريين حين يجتمعون في مجالس السمر . وقد وصفت حافظ هذه المجالس حين رأى أحد رفاق صباه قال :

لكم لنا من مجلس طير

يشعل هارون أوجصفير

للمب باللفظ كما نفثي

ونفسير المعنى فا يظهر

ولصدر النكسة مبركة

عن فيرونا في الحسن لا تصبر

وعالماً ما تعتمد النكسة على أسلوب التورية لإضمار المعنى ، ولا يلزم ذلك في التكبر ، فإن التكبر أكثر جدية وأقرب إلى طبيعة الكلام المكتوب الذي يعتمد على إيصال الفكر ، منه إلى الألباب الشغرى الذي يعتمد على البدنية وسرعة الخاطر . وفي النكسة فإنما ميل إلى الحب (وعند فرويد أنها عبث محض) في حين أن التكبر يرمى إلى هدف واقعي .

ولا يغفلو التكبر عند حافظ من آثاره من ذلك «التجمل» الذي قلنا إنه صفة ثابتة للشخصية العربية . وكأنه تجمل المضطر . فهو في قصائده التكبكية حائز على المستعمر المتخطر ، ولكنه لا يجد بداً من إخضاعه ، لأنه لا يملك لهذا المستعمر دفعا ، ولو أن الشجاعة واتته ليعان أعداء وطنه لكان - على الأرجح - صادقا في التعبير عن شعوره ، كاذباً في تصوير الواقع . فقد كان «القوم» آنذاك في أوج سلطانهم ، ومصر بين أيديهم بلد قدير ضيف فقد الناصر والمعين : قالدولة العثمانية - صاحبة السيادة الاسمية - مشغولة بمشاكلاتها الداخلية ، وفرنسا قد اتفقت مع «القوم» على اقتسام العالم العربي ، وكفت عن مناوأة السياسة البريطانية في مصر . وإذن فليتح حافظ الأسلوب الشغبي في التعمية ليكون صادقا في التعبير عن شعوره وعن الواقع في الوقت نفسه . وليكون - فوق هذا وذاك - فنانا يعرف كيف يتصر بالكلمة حين يعمل عدوه الجبار هدفاً للسخرية

ولا بد من التنبيه هنا إلى أن القصائد التكبكية - حسب وصفنا - هي قصائد معقدة يخاطب فيها الإنجليز في مناسبات معينة . وله - غيرها - قصائد وعظومات كثيرة عايجم فيها السياسة الإنجليزية في مصر مجرماً صريحاً ، وله أيضاً قصائد يمدحهم فيها

جراح في النفوس نغون نغراً
وكن قد الملحن على صديد
إذا ما حاجهن أسى جديد
هتكن سرالر القلب الجليلد

فالآيات الثلاثة الأولى قد بنيت كلها على أنصاف طلبية ، تظهر
المصريين في صورة الضعيف المتأني ، فهم يطلبون من أعدائهم مجرد
إعطائهم شيئاً من «الرجاء» ، أو التكرم عليهم بمجرد «الوجود» ،
وفي البيت الثالث ينحصر الطلب في عدم مؤاخلة المصريين إذا
ارتفع صياحهم من الألم . والآيات الثلاثة التالية مؤلفة من جمل
خبرية تصف كيف وصل المصريون إلى هذه الحالة . فقد استمر
الأذى والظلم بلا تراخ ، فصياح الصائحين لا يبعث عن ألم من أذى
واقم ، بل عن إشفاق من أذى جديد أشد . وشبه الشاعر تكرار
الإساءة بمرح امتداد فيها ، فكما هيجه حادث جديد تضاعفت
سورة الألم .

فالوصف ، والتشبيه ، والرجاء ، كلها متعلقة بجماعة للمصريين
وفي مقابل ذلك لا يذكر الإنجليز إلا بضمير الخطابين وكتابة واحدة
جاءت على أسلوب التكميل البلاغي المروف (المصلحين) . لذلك
يمكن أن يفهم هذا القسم من القصيدة على أنه استعطاف محض ،
وتدليل مستمر لا يروى . ولكن المبالغة في إظهار الضعف ،
والمطالبة بأيسر حقوق الإحسان - الوجود القدر بالأمل - بصوران
الفرقيين جميعاً وقد مجردا من إنسانيتيها : هذا لفرط تواضعه وهذا
لفرط تطاوله . وهو معنى تردد كثيراً في شعر حافظ على اختلاف
موضوعاته ، وصريحه في شعره السياسي حين قال مخاطباً الإنجليز
أيضاً :

لا تذكروا الأخلاق بعد حادكم
فصايكم ومصابنا ميان
حاربتم أخلاقكم لبحاروا
أخلاقنا فنام القصبان

ثم إن هذه القصيدة نفسها تنقل بين مواقف متعددة مختلفة في
الظاهر ، تتول كلها إلى الانضمام في أسلوب التكميل الذي نحن
بصدده ، لأنك يجب أن تتجاوز المعنى المباشر (كما تجاوزناه في
الآيات السابقة) إذا أردت أن تتبر القصيدة كلاتلام الأجزاء .
وهذا فرض يجب ألا تستكثر على حافظ ، لأنه شاعر عظيم ،
فلعلك لا تعدد كذلك ، بل لأنه هو ما يقلمه الرجل من عامة
المصريين حين يبعد إلى أسلوب التكميل في حديثه . فربما رأيت يشق
الحديث ليضر غمة هنا وغمة هناك ، بينها شبه حجاب ، بعدها
شبه مباب ، يليه شبه احتراق يصل غيط الخطاب ولا يسمح له حتى
بالمؤاخلة .

يقول حافظ وكأنه يشمخ على السيد غورست :

فتح غصافة التاميز هنا
كفانا سائح النيل السعيد

ولكنه في الحقيقة لا يشمخ ولا يتكبر ، بل هو يتكم أيضاً ، لأنه
يقابل بين «غصافة التاميز» ، و«سائح النيل السعيد» - والربط
بينه وبين لطف طباع المصريين معنى مألوف . وإذن فهو يعود إلى
معنى الضعف والقوة ولكن بعكس الصورة السابقة . فقد أصبحت
القوة صلفاً ، وأصبح الضعف ليلاً ولطفاً . وإذا كان التكميل في
صورته السابقة قد انطوى على معنى إنساني رفيع ، وهو أن تتناول
بعض البشر على بعض يفقد الفرقيين إنسانيتيها (لا على مجرد
الاستعطاف كما يلوح للظرة السجل) فإنه في هذه الصورة الثانية قد
انطوى على معنى إنساني ووطئ مما ، وهو أن كل جماعة من البشر
ينبغي أن تسلك الطريق الذي دللها ، فإذا كانت دماءه الأخلاقي
تجسب في بعض الأحيان ضعفاً فإن قوة الشكيمة يمكن أن تعد كبيراً
وصغيرة . ولكل وجهه هو موليها . وقد أكد حافظ الدلالة الرمزية
للنيل والتاميز بالمقابلة بين التعلين «نعم» و«كفانا» .

وقد يطول بنا الحديث ويشعب لو ذهبنا نحلل القصيدة كلها على
هذا النحو . فلتكن هذا القدر ليان ما نقصده بالأسلوب التكملي ،
ولتتطعن من قصيدة «مظاهرة السيدات» آياتاً قليلة توضح الفرق
بينه وبين السخري العادية :

حرج السواحل يحسج
ن روت أقرب جسمه
... يمين في كنف الوفا
ر وقد أهن شعوره
وإذا بجيش مقبل
والخيل مطلقه الأهنة
وإذا الجنود مبروها
قد صرحت لنحورهنه
وإذا المدافع والبنا
دق والصوامر والأهنة
والخيل والفرسان قد
هرت نطالاً خوفه
والورد والسمرجان في
فاله التبرار سلاحهنه
فقطاخن الجفان سا
هانه تشيب لها الأجن
فتمسح النسوان والن
نران ليس هن منه
ثم انيزمن شفتي
تالشميل بحر قصورهنه

فهنا سخرية من القوة تدل عليها المعاني المباشرة للآيات ، لم
يجع الشاعر أن ينفي شيئاً من انفعالاته ، لأنها انفعالات مرحلة مرأة
من الأم والقهر ، بخلاف ما رأيتاه في القصيدة التكميلية . وإنما
انصب فن الشاعر على حشد الصور في جانب «القوة» التي جاءت
بكل ما لديها لتقابل تحدى «الضعف» لها . فأكثر من الانحاء

تكرم حقن ناصف (باب الإخوانات) وقصيدته في وصف كساء له (باب الوصف). بل إننا لم نحاول أن نتبع كل «الأخطاء» في شعره. فهذه دراسة تأمل أن تقوم بها، أو يقوم بها غيرنا، يوماً ما، للشعر العربي في مجوعه. لفهم الخط - في تصورها - يجمع بين النقد الأدبي وتاريخ الأدب وعلم الأسلوب على صعيد واحد. ولكننا هنا ارتكنا على فكرة «الخط الفخم» وساولنا تحصيل مدلولها لتكشف عن «المخبرات» حافظ من هذا الخط (باعتباره نمطه الأساسي) نحو الخط المأنوس. ودرست أنواع هذه المخبرات وموظفاتها، ولاحظنا أنها كانت عنده وسيلة للتعبير الذاتي وللقرب من الواقع في آن واحد، وبها يتبين المصنفين كان حافظ والدا من رواد «الحداثة» كما نفهمها اليوم، كما كان شاعراً صاحب أسلوب، لا مجرد متمم إلى نمط.

أما مقاضاه الحكيمه وفصائله التكمية، فها - في تقديرنا - أدل على ارتباطه بالخط الشعبي للمأنوس: الأول من حيث المضمون، والثانية من حيث الشكل.

ولعلنا بذلك قد بللنا نفهم حافظ شيئاً من الجهد العلمي الذي يستحقه. لا لأنه شاعر مظلوم، ولا لأنه شاعر عظيم، فقد لا يكون هذا ولاذاك. ولكن لأن الشغف بالمقارنات في نقدنا العربي، قديماً وحديثاً قد جعل النقاد يقيسونه غالباً بمقياس شوقي، فغابت عنهم سماته المميزة، أو انفتقوا إليها ليهجرها ويسقطوها بحسب، وهي في المفاضل الصحيح لفهم شعره، قبل تحديد قيمته في ميزان الفن، وميزان التاريخ.

المعطوفة، واستخدم إذا الفجائية ثلاث مرات في أوائل الأبيات، وقابل بين عناصر شديدة التباعد: «ميشين في كنف الوقار» - «الحليل مطلقه الأجنة» - «سيف الجند» - «نحو النساء» - «المدافع والبنادق والصورام الخ» - «الورد والريحان». وفيه السفرية في وصف المعركة:

لستطاحن الجيشان ساء
عات تشيب طاً الأجسه

والذي تبغى ملاحظته هنا أن الشاعر لم يسرف في المبالغة كما يورد الشعراء العرب أن يسرفوا حين يسلكون طريق الحزل، فلم يقل شيئاً مثل:

ولو أن يرفوفاً على ظهر غلة
بسكر على صل قيم لوكرت

وذلك لأنه تعمد القرب من الواقع حتى لا تحول السفرية إلى عرض البيت.

ارتكزت هذه الدراسة - ككل دراسة أسلوبية - على سمات مميزة للغة حافظ، ولو أنها انحازت «الخط الشعري» بدلاً من السمات اللغوية المهيضة في الأصوات والفردات والجمل. فكان طبيعياً ألا تتناول فصائله التي تلب عليها الخط «التقليدي» والفخم، وهي كثيرة في ديوانه، ولاتلك التي خلصت للنمط الشعبي المأنوس، وقد استوى ديوانه على أمثلة منه، لم أبرزها قصيدته في

الهوامش:

- (٣) الرجوع فيه، ص: ٢٢٥
- (٤) م، ص: ٣٠٧
- (٥) م، ص: ٢٠٥
- (٦) م، ص: ١٥١ - ١٥٢
- (٧) طاهر الطائي: شرق وحافظ (التأخرة - كتاب اللال مايو ١٩٦٧) ص: ١٤٩
- (٨) م، ص: ٢١١ - ٢١٢
- (٩) م، ص: ١٩٤
- (١٠) م، ص: ١٧٦

- (١) أود أن أؤد - على الخصوص - بمثال الطاهر حافظ إبراهيم (شعراء مصر وديانتهم في الجيل الماضي). فهو القيم ملحق لشعر الرجل وشكاته في تطور الأدب الحديث. ونحن في مقالنا هذا مستون بالقيم أو التفسير، ولا نكاد نلقت إلى القيم، لأن التقييم موقوف على دليل شخصي والمناقش انكزى السائد. ولكن الطاهر في تقيمه لشعر حافظ حل فهم مريض يجمع بين سطيات التاريخ وسطيات الفن، وهم للنهج للصيد حنفاً، وإن كنا قد جعلناه في هذه الدراسة تألياً لرصد السمات الأسلوبية.

- (٢) دحاة حافظ إبراهيم (التأخرة ١٩٥٧). ص: ١٣٥
- ومذا الكتاب كثر من المطبوعات عن حياة حافظ.

للكتاب و الإخراج
القديم والمميز

دار الشروق

تقدم الأعمال الكبيرة والجديدة

● مصحف الشروق المفسر الميسر

● في ظلال القرآن الكريم للشهيد سيد قطب

● المعاجم والموسوعات

● كتب التراث

● الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين

● السلاسل العلمية للشباب

● أجمل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان
عربية وعالمية

دار الشروق القاهرة: ١٦ شارع جواد حسنى، هاتف: ٧٧٤٨١٤ - ٧٧٤٥٧١ - ٧٧٤٢٨٢ - برقية: شروق - القاهرة - تليفون: ٥٥٥٥٩١ SHOROK UN

دار الشروق بيروت: ص.ب: ٨-٦٤ - هاتف: ٥١٠١٠٦٣٨٥٩٤٣ - برقية: دار شروق - تليفون: ٥١٠٦٣٨٥٩٤٣ SHOROK 20175 LE

المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم

أحمد طاهر حسنين

الشعر بناء ، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء . والشاعر المجد بمثابة المهندس البارح يكون حظه من البراعة بمقدار استغلاله لكل الإمكانيات في تشييد بناؤه وتسخير كل مايراه مناسباً لتأسيسه وتأمين تماسكه . ويقدّر مايربح الشاعر في تعامله مع الكلمات يكون حظه من الفن والشاعرية ويحكم له أو عليه على هذا الأساس . من هنا تأتي أهمية المعجم الشعري ، أو قل العناصر الأساسية التي يشكل منها الشاعر قصائده ومقطوعاته . وهذه العناصر تتمثل في مجموعة الكلمات التي يستعملها ، والصور التي ينتدحها أو يخلدها ، وكذلك الرموز التي يسترحبها ليوطنها لحزمة هذا الغرض الشعري أو ذاك .

هذه العناصر لغوية بالدرجة الأولى ، ولذا فإن فهمها على أساس للماير والقيم اللغوية يكون أدعى إلى استخلاص نتائج يمكن أن توصف بأنها مطمئنة ويمكن الاعتماد عليها . ولكن بالرغم من «لغوية» هذه العناصر فإنها تحتاج للكشف عنها بصفة أمور غير لغوية كمتناقضة التكميل مثلاً ، وهو طريقة الشاعر لإخراج تجاربه في شكل قصائد تتحرر معناً . هذا بالإضافة إلى استخدام الإحصاء كرسيلة ضرورية للدراسة ، وكما كان هذا الإحصاء أشمل كانت النتائج أصدق وأدوم لها .

وعلى أية حال فإن الاهتمام بالنص يبي المهدف الأول والأخير ، وهذا قد يتطلب قراءته وأسياً وأظفياً على حد سواء : ألفياً لرؤية طريقة الشاعر في ضم كلماته بعضها إلى بعض في البيت الواحد ، ورأسياً لمعرفة أى أنواع الكلمات يختارها على وجه الخصوص من مخزونه اللغوي^(١) . والقراءة الفاحصة التي تسترشد تحليل النصوص ومحاولة فهمها في ضوء الأطر اللغوية والأسلوبية بمعناها الدلالي الواسع إنما تؤدي بالضرورة إلى تجنب التعميمات الخاطئة ، وهي التي جندت على صدر نقدنا العربي قروناً طويلاً في القدم والحديث ، بل وضحته دائماً موضع اتهام بالعمومية والدائية والتأثريّة .

الدراسة هنا لتستخدم الباحث عن أحد هذه العوامل أو عنها كلها ؛ لأن القصد هو طرح تعميم ضروري يستغلب الحقائق كما هي ، ومن ثم يبعد بنا عن التعميمات والمعميات معاً . وقد تبرر لهذا الفصل المصطلح بين الظواهر عند رينيه وليك Weliek ، الذي يلجأ إلى أن الفصل أو التقسيم أحياناً يكون مدخلاً للاشتراك والتجميع بعد ذلك^(٢) .

البيت الشعري عند حافظ يبدأ من الـ «أنا» :

يقول ياكوبسون R. Jakobson إن الـ «أنا» وحدة ذات دلالة

إن التحليل اللغوي للشعر يؤدي غالباً - إذا أحسن استماله - إلى نتائج أكثر موضوعية وحيادية ؛ لأنه في جوهره إنما يمتد على قيم موضوعية ملموسة ومنزهة عن كل الأفراض .

بهذا المهدف ، وفي ضوء كل تلك الحقائق ، نرصد في هذه المقالة لظاهرة «المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم» : أبعاده وخصائصه ؛ وذلك من خلال منظور لغوي خالص ، قد يتخلل عمداً أن يتعرض للعوامل السياسية والاجتماعية والفنية وغيرها مما كان له تأثير في بلورة الشاعر لمجمعه . ومع هذا فقد تأتي خطة

هامة ، إذ إنه يمكن اعتبارها Shifter أداة انتقال أو معامل تغيير . وهي دائما وبالطبع تحمل معنى الـ agent العامل أو الفاعل ، ومن هنا فهي تفرس على أسلوبها تركيبة معينة حيث يستلزم وجودها أن يفتيا اسم أو صفة أو اسم فاعل أو فعل مضارع ، وكل ذلك يفسق على جعلتها طابع الاستمرار .^(٣٧)

كذلك فإن قيمتها في التعبير الشرى بالذات إنما تبرز من علاقتها الوجودية بمفعولها ، وذلك عكس الـ « هو » أو الفاعل الذى تحدده دائما القواعد التقليدية ، ونعصره غالبا في سياق لغوى صرف ، قد يشير إلى الطبيعة عموما ، أو إلى غير العاقل على وجه الخصوص^(٣٨)

أضيف إلى هذا أن بعض النقاد إنما يرون أن الشر ليس صورة ولكنه علاقة ، ومادام الأمر كذلك فإن الـ « أنا » ، أو الضمير الذى يميز بنفسه إلى الآخرين يكون له وزنه في العملية الشعرية على وجه العموم .^(٣٩)

حين ننقل هذا إلى ساحة ماغن فيه : شعر « حافظ إبراهيم » ، فقد نجد أكثر من تبرير معقول لتكرره على هذه الـ « أنا » .. والذى يقرأ ديوانه يدرك أن تعبيرة هنا ، أو بالأصح تعبيرة بها ، واضح جدا ويكاد يشيع في الديوان كله ، على نحو يجعل له تقلا دلاليا ملحوظا إلى حد بعيد ، ونعشية الإطالة تقتصر على رؤية هذه الظاهرة في مطالع القصائد فحسب .

هذه الـ « أنا » تفتح مقطوعتين إحداهما في الغزل :

أنا العائق العالى وإن كنت لا تدرى
أعينك من وجد طفل في صدري^(٤٠)

والثانية في الإخوانيات :

أنسا في الجيزة ناسا
ليس في فيها أنيس^(٤١)

هذا إلى جانب ظهورها في قصيدة مدح بلفظ « إني » :

إني دعيت إلى اجتماع فجاء
فأجبت رغم شواغل وسفاسي^(٤٢)

وفي قصيدة في الوصف بلفظ « كأن » :

كأن أرى في الليل نصلا مجردا
يظهر بكلما صفحته شرار^(٤٣)

وأحيانا يميز عنها حافظ بطريقة تختلف عن إيراد اللفظ نفسه ، وذلك مثل افتتاحياته :

في كساء : أو : سور عندي : أو : في فيك : أو : مالى أرى^(٤٤)
أو طريقته الأخرى :

لا تلم كفى ، كم ترمى ، نعمن بنفسى وأحقينى ، ردوا على يائى ، دعائى رفاق^(٤٥)

أضيف إلى هذا أن « حافظ » يركز في افتتاحياته على هذه الـ « أنا » عن طريق آخر هو استعمال الفعل مضايا أو مضارعا مستندا إلى الشكل .

الـ « أنا » يميز عنها ببناء الشكل المستند إلى الفعل الماضى في افتتاحيات :

لحمت ، صدقت ، قصرت ، أنبت ، سألت ، رجعت ، حطمت ،
قصيت ، أنبت ، تاجت ، عجت ، سكت ، سميت ، رمت^(٤٦) .

وأحيانا يميز عنها بالمضارع المستند للمتكلم وذلك أمثال :

أعنيك ، أحمد ، أراك ، أذنتك ، أعشى ، أبكى ، أعزى^(٤٧) .
هذه الـ « أنا » يميز عنها أيضا بطريق ضمني ، وهذا واضح في مطالعها :

• يحبك من أوهى الكنانة شاعر
• حسب القرائل وصي حين ألتبها
• ملكت على مذاهبي
• ملكم على عنان الخطب
• لقد بت محمودا^(٤٨)

هذه الظاهرة ملحوظة بوضوح في الديوان كله ، وبخاصة في افتتاحيات القصائد ، وبالتحديد في الشطرة الأولى من المطلع ، حتى إنه حين كان يبدأ بشئ آخر فسرهما ما يعود فيؤكد هذه الـ « أنا » في والشطرة الثانية من البيت الأولى في القصيدة وأمثلة ذلك :

• أنا فيه أنه مثل الكنان
• أنا يافه منها مستجير
• إلى أراك على شيء من الضجر
• يا ساقبي على بالصهبا^(٤٩)

حافظ دائما هناك وكأنه يبدأ إرساله بـ « هنا حافظ » . وهذا إن لم يكن في الشطرة الأولى في مطلع القصيدة فهو حقا في الشطرة الثانية . ولزيد من الأمثلة نقرأ :

• فهذا يوم شاعرك الجيد
• وروح أرقب جسمه منه
• وأنت أثر بينهم أشعاري
• كنت حائبا ليوم المصاب^(٥٠)

السؤال الآن : ما معنى التركيز على هذه الـ « أنا » بتلك الوفرة في مطالع القصائد ؟ وهل مردها حاجة « حافظ » إلى إثبات ذاته كإنسان أو كشاعر أو كمصنف في مجتمع ؟

ربما كان منشأ هذا التعبير هو شعوره بمصريته شعورا ملك عليه نفسه كوطنى حر ، وكأنه لم يعد مجرد فرد بل يتجسد فيه كل المصريين . ويؤكد هذا ديوانه كله ، في شتى الأغراض التى قالها ، فجميعها إما للناس أو عنهم . وإذا كان الأمر كذلك فقد يتحدد

وبينائها تظل الرسالة مباشرة والاتصال مستمر .

التكرار والمطابقة

من أهم ما يميز المجموع الشعرى لدى «حافظ إبراهيم» ظاهرة التكرار والمطابقة ، ففى الأولى يجده يكرر فى البيت الواحد كلمة أو تركيباً أو حتى جملة بأكملها ، وفى الثانية يجده يأتى فى البيت الواحد بالكلمة ومقابلها أو عكسها .^(٣٣)

إن التكرار فى الشعر يكاد يرتبط ارتباطاً وثيقاً بظاهرة الإنشاء ، فالشاعر الذى يقصد بشعره إلى الخافى والمناسبات والجمهور يكون دائماً أحرص ما يكون على إيلاخ رسالته عن طريق «تخفيظ» المستمع مايقول ، وهكذا كان «حافظ» . وأقرأ له :

ثم أشرقت فى المنار صلبنا

بين نور الخدى ونور الصواب
وقوله :

أنت نـم الإمام فى موطن الرأى

يـ ونـم الإمام فى الغرب
وقوله :

إن صـورك فلما قد صـوروا

لـاج الفـجار ومطلع الأنوار
أو لـصـورك فلما قد لـصـوا

حين السـنى محمد المختار
وللتكرار عند «حافظ» أكثر من طريقة ، فهو أحياناً يؤكد الفعل باستعمال المفعول المطلق المبنى للنوع ، وذلك مثل :

عـفـى البحر إذ ركبـت جواربـى

هـ عـفـى القلوب يوم الحساب
وقوله :

قلت عن نفسك قولاً صادقاً

لم تقبه شائبات الكلاب
وقوله :

ولـعلـى لـعلـى الرجمـال وكـنـم

يوم الفـجار كأمة اليابان
ولكنه فى أحيان أخرى يورد مشتقين من أصل واحد : اسم

فـاعـل مثلاً واسم مفعول كما فى قوله :

فـعـركـك عـرـوسـى وركـبـك حـارسـى

وأنت على مـهلك القلوب أمير

أساس هذه الظاهرة فى ثنائية جذيرة بالملاحظة ثنائية التجانس ، لا ثنائية الضد أو الاختلاف . «أنا» لدى حافظ هى «نحن» ، وبذلك تتطور نبرة الإرسال من «هنا حافظ» - كما أضربنا من قبل - لتصبح «نحن هنا» أو «هنا مصر والمصريون» . والذى يقرأ قصائده يدرك بوضوح شيوع هذه الروح الجماعية ، وبصفة خاصة فى تلك القصائد التى يبدأها بالـ «أنا» . وعلى ذلك فإن هذه الـ «أنا» عند «حافظ» ليست كذلك الـ «أنا» التى نلاحظها عادة فى شعر الشعراء الرومانتيكيين ؛ لأن «أنا» هؤلاء الرومانتيكيين إنما تتميز بأنها تخالف بين الفرد والآخرين ، ومن هنا تولد الشعور بالانتماء إلى عالم آخر يتمثل فى غربة الشاعر .^(٣٤) وهذا عكس ما نلاحظه لدى «حافظ» . «أنا» عنده ترتبط بالجموعة ، ومن هنا جاءت ثنائية أنا - نحن لتتضمن ثنائية أخرى هى أنا - أنت .^(٣٥) إن «حافظ» ما يلبث أن يفتح قصائده بالـ «أنا» حتى يقفز وبسرعة إلى مخاطبة موثقاً قوله :

أهـنـيك أم أشـكر فـرؤك قـللاً

أبـالـيـنى كـت المـجـن المـصـفا

فلو كنت فى عهد ابن بطوط لم يقل

لصاحبه الأكرى ولا تنسى هذا^(٣٦)

وأيضاً قوله :

أحـمد الله إذ سـلـمت لـحر

قـد رماها فى قلبها من رماكا

ويستمر فى عملية مخاطبة بإيراد كلمات : سواكا . ولاكا ، شفاكا ، رماكا .^(٣٧)

وكذلك يقول :

لرأك وأنت نـبت الـيوم غـفى

بـعـمـرك فوق هام الأولسـنا

ويستمر فى إيراد : وأوتيت ، ومادانيت ، قـرن ، لكن حريصا ، وكـن أينا ، لـحـبك ، وإلك .^(٣٨)

ومثال أخير :

أعـزى العـوم لـر صـمـوا صـزال

وأعلن فى مـلـيـكتـهم رـمال

يقول بعد ذلك مخاطباً الملكة الموتية : قتل علاك ، كـناجـك ، كـفـركـم ، مـلـأت الأرض ، وشدتـه ، وكـتـه ، وسـيرتـه ، وأمـطـرتـه ، وذـرتـه ، تـاجـلـتـه ، فـلـتـه .^(٣٩)

وعلى هذا ترتبط الثنائية الأولى بالثانية على هذا النحو :

أنا - نحن - أنا - أنت (أنتم) ، ودلالة هذا كبيرة ، فهو إذ يقول شعراً فإنما ليقوله لنفسه وكفى ، بل يقوله لنفسه . وهنا يتوافر أهم عناصر البث أو الإرسال الشعرى لعليه : ملج ومستمع ،

إن المطابقة بين الكليات ظاهرة متشعبة تقريبا في كل دواوين الشعراء من قديماء وعصينين ، وقد زخرت كتب البلاغة والتلقد الأدبي راسبها على أن لها من ألوان البراعة القوية تحسن الكلام وتزيده أيضا ومزية . ولكنني مع هذا لا أطرح المسألة من هذه الزاوية التقليدية ، وإنما أتبه إليها : لأن توزيع هذه المقابلات بين الجملة النحو أو ذلك إنما يحقق نوعا من السيمتريـ s y m m e t r i e s يجعل لذلك ملاحقة وثيقة بالحركة الآتية في الشعر ، وإلى أي مدى يحى توارد الكليات في البيت على نحو مخصوص (15) . وقائيا لأن هذه المقابلات إنما ترتبط بالأوزان والبحور العروضية . لقد أحسنت أن كلاما من بحر البسيط والرخيف في التوالى كما يسمح بليارد الكلمة ومقابلها في شطرة واحدة ، ونادرا ما كان المقابل يأتي في الشطرة الثانية . أما بحر الطويل والكامل فكلما كان يسمح بليارد الكلمة ومكسها في الشطرتين ، ولاخرو فاطويل والكامل أكثر البحور حرولا وحركات ، وهذا ما يجعل فيها ممسحا لممارسة هذه الرياضة الغوية . وهذه التفتحة قد فتحت المجال لتناقضة أوسع حول عملية التزامن بين الأفكار الشعرية والأوزان وأنها أسبق .

استخدام حروف الفاء:

الفاء العاطفة لها دور بارز جدا في عملية انتقال -حافظ- من
غرض إلى غرض ، ومن ثم فإن لها أكثر من وظيفة :

فهو الرابطة بين مقدمة القصيدة والخطوص إلى الغرض الأساسي ، أو هي أداة الانتقال السريعة ، وذلك كما في تهته حافظه للإمام محمد عبده بمنصب الإفتاء ، فهو يبدأ بقوله :

بَلِّغْهُمْ لِقَاءِ آلِ أَبِي سَلَمَةَ

ولما ألقب بين الهوى والعدل

ولما أصف كائنا ولم أهلك منزلا

وَلَمْ أَتَّخِذْ لَهَا فَخْرًا وَلَمْ أَتَّخِذْ

الفاء تأتي في البيت الثالث لتدخلنا في الغرض الأساسي من القصيدة في ثمانية أبيات متتالية يديرها بقوله :

فلم يبق لي قلبي مديحك موصعا

لجول به ذکری عیب ومثل^(۲۶).

الفداء أحياناً تستغل لتقدم نتيجة ما ، وذلك كما هي في البيت الثامن من قصيدة أخرى في مدح الإمام «عمره عهده» أيضاً ، حين راح الشاعر يعدّ مزايا الإمام حتى أصعبه إلى مكانة يقول له عندها :

فَكَانَ لِفَطْلِكَ قُرْآنًا حَوْلَ لَيْتِنَا

العدل ينظم والتوفيق لكل (٢٧)

وفي أحيان أخرى كان الشاعر يستخدم هذه الفاء ليستحضر بها صورة الفعل والزمن معا ، وفي هذه الحالة نجدها تتكرر في أربعة

وبالرغم من أن التكرار جاء تقريبا في شتى الأوزان والبحور فقد حاولت أن أتبين أي البحور العروضية كان أوسع خيزرا وأرعب نطاقا لتحمل التكرار أكثر. وقد لاحظت أن التكرار لدى «حافظ» قد ساعدت عليه بحور الخفيف والكامل والتطويل على هذا الترتيب كثرة وقلة.

أما عن ظاهرة المقابلة فإنه نقرأ نقراً شراً لحافظ ولانحيد فيه ذكرا
للكلمة وعكسها ، وأحيانا كان هذا يستولى عليه فيروح يقابل تقريبا
في الشطرة الثانية كل ما يكون قد أتى به في الشطرة الأولى . والشكل
الآتي قد يوفقنا على محطات التقابل وتوزيعاته في شمره . والمقابلة هنا
تتم بين أسماء أو صفات أو صور لاسم الفاعل أو الظروف أو الأفعال
عموما .

تثير الكرات السوداء إلى مكان الكلمتين المتقابلتين ،
والمستطيلات هنا مقسمة على أساس عدد الكليات الموجودة
بالشرطة ؛ وهي متممة أوضيقة حسب كل كلمة . وهذه فقط مجرد
نماذج لثلاث فصول : (٧١)

المشطرة الأولى المشطرة الثانية

ا

						ملقب	بمكة
--	--	--	--	--	--	------	------

ب

						آخرة	أولها
--	--	--	--	--	--	------	-------

ج

						نظائرها	سكنونها
--	--	--	--	--	--	---------	---------

د

						الكاتب	العدد
--	--	--	--	--	--	--------	-------

هـ

						إسلامه	مصر
--	--	--	--	--	--	--------	-----

و

						مكاف	مضاملات
--	--	--	--	--	--	------	---------

ز

						والجسيم	بالنفس
--	--	--	--	--	--	---------	--------

ح

						كروها	طروها
--	--	--	--	--	--	-------	-------

ط

						إيمانها	كفرها
--	--	--	--	--	--	---------	-------

ث

						النفوس	الشرع
--	--	--	--	--	--	--------	-------

ج

						كفره	الشرع
--	--	--	--	--	--	------	-------

د

						مبشهم	البيوت
--	--	--	--	--	--	-------	--------

هـ

						الخير	الشر
--	--	--	--	--	--	-------	------

و

						عديته	الدين
--	--	--	--	--	--	-------	-------

ز

						معاذهم	معدته
--	--	--	--	--	--	--------	-------

أبيات متتالية ، وذلك في مدحته للبارودى :

فلما وأولى أبصرنا الموت مقبلا
ومنا أبصرنا إلا قضاء مجسدا
فقال كبير القوم قد ساء فائنا
فلما نرى حفتا حفتا بجف تقلدا
فليس لنا إلا القضاء سبيله
وإلا أصل السيف منا وأوردا
فخطوا جميعا في المنام لجهنوا
شبا صرعى عنهم وقد كان مفعنا^(٣٧)

هنا عملية استحضار لقصة ، ولذا فإن الشاعر يقضى عملية حركية عن طريق استخدام هذه الفاء ، ويصبح العرض لا يجرى عرض شرائح ثابتة منفصلة ، بل يصبح كعرض السينما المتلاحق . وهذه المسألة تنضح أكثر من الأبيات التالية في نفس القصيدة :

فلما وأنى مشرق الوجه مقبلا
ولم تلقى عن موعدى عشفة الردى
تنادت وقد أعجبنا كيف فهم
ولم نتخذ إلا الطريق المعبدا
فقلت سلى أحلامهم كيف رومت
وأسيافهم هل صالحت منهم يدا
فكالت أعالي القوم والحمد قد يرى
صدورهم أن يبلدوا منك مقصدا
فلا نتخذ عند الرواح طريقهم
فقد يقص البازى وإن كان أصيدا
فقلت دعى مائلين لائق
أصاحب قلبا بين جنبى أيقدا
فالت لتخريفى ومالها أهوى
فعدلت نفسى والغصير تودعا^(٣٨)

صدر متلاحقة في حوار حتى وسريع بطريقة العرض السينمائي المتتابع ساعد عليها استخدام الفاء .

كذلك فإن «حافظ» كان يستخدم الفاء ليتوجه بها نحو الهدف الأساسي ، أو لنقل إلى «بيت القصيدة» ، وذلك حين يلخص في بيت واحد ما توافر على قوله بإطالة وإسهاب في أبيات سابقة ، وكانت الفاء هي وسيلته إلى هذا الربط . مثال ذلك قوله في نشته لعبد الحميد بعيد الجلوس :

فسلمام بأمر الله حتى تضرعت
به دوحه الإسلام والشرك مجلب^(٣٩)

وفى شعر «حافظ» كله ثائق ظاهرة تكرر الفاء في أوائل أبيات

متصلة لتتزوج بين خمسة أبيات على الأكثر ، و يبين على الأقل^(٤٠) .

وأياها فقد استخدمها «حافظ» ليخت بها بعض قصائده . وهي قد ترد في أول شطرة عروض البيت الأخير من القصيدة ، وذلك مثل :^(٤١)

فما حل عقد المشكلات بحكمة
سواك ولا ترى على كسل حوّل
أو قوله :

فمشرشك محروس رويك حارس
وأنت على ملك القلب أمير
أو ترد في أول شطرة الضرب من البيت الأخير في القصيدة ، مثل :^(٤٢)

..... فلم ترا إلا أنت في الناس عيناه
وقوله :

..... فاطروا ترى وصووا ذهبي
بل أكثر من هذا كانت تأتي أحيانا في أول شطريّ العروض والضرب على حد سواء ، مثل :^(٤٣)

فبان كنت قوللا كريما مقالاه
فقل في سبيل النيل والشرق تؤدع
وقوله :

ففي عهدك فليجد الجهد
فإن السمود به قد بدا
وإذا قات وحافظا أحيانا أن يذكر هذه الفاء في أول كلمة في شطرة الضرب لأنه لا ينسى مطلقا أن يقولها في الجزء الأخير من شطرة الضرب في آخر القصيدة ، وذلك مثل :

..... فأنت في الخفى لها
..... لإنها نعم المعين^(٤٤)

باختصار كانت الفاء وسيلة ضرورية لتأسك للمجم الشعرى عند «حافظ» ، وهي في الحقيقة تلعب دورا بارزا في تراكبه كوحدة «معجمية» تمهد كثيرا لتحقيق الوحدة المعنوية في القصائد التي تشتمل عليها .

الأسماء الثنائية والصيغ المجاهرة (الإكليبسات)

للمجم الشعرى «حافظ إبراهيم» مكنس بتلطيظ هائل من الأسماء والكنى والألقاب الثنائية التي استوحاها من التاريخ الفرعوني والعربي والإسلامي ، وأيضا من التاريخ الأوروبي . فضل ذلك ربما ليختصر الطريق تقاديا للوصف المسهب وتعداد المفاخر والمآثر لمن مدحهم أو رثاهم على حد سواء . يتخذ «حافظ» هذه الأسماء رموزا

تأخر نشاطها في إطار حضارى عام ، ولاشك أن مجرد استحضارها إنما يثير بعض الطاقات الإيجابية والوجدانية لدى المستمع أو القارئ .

في التاريخ الفرعوني ضمن «حافظ» بعض أسماء خوفو ، سيزوستريس ، ميتا ، رمسيس ، فرعون ، رع ، خفرع .^(٣٦)

ومن التاريخ العرفي والإسلامي اقتبس كثيرا من أسماء رجاله وأعلامه ، بالإضافة إلى إيراد أسماء كثير من الأتباء والرسل السابقين . فمن الأتباء يذكر أسماء : محمد ، عيسى ، يوسف (ابن يعقوب) ، سليمان ، لقمان ، داود ، موسى ، إسحاق ، النبيح إسماعيل ، إبراهيم ، نوح ، عليهم جميعا السلام .^(٣٧)

ومن الخلفاء يذكر : أبا حفص (عمر) ، علي بن أبي طالب ، هارون الرشيد ، المزمع لدين الله الفاطمي . ويذكر كذلك أسماء مالك والبخاري وجعفر اليربوعي .^(٣٨)

ومن نواد المسلمين يذكر : عمرو بن العاص ، صلاح الدين (الأيوبي) .^(٣٩)

ومن الشعراء : ابن مهيل ، المنشي ، بشار ، أبو نواس ، حسان ابن ثابت ، الفرزدق ، أبا تمام ، ابن جريج ، عنترة العبسي ، الليثي ، النخعي ، لبيد .^(٤٠)

ومن الخطباء : قس بن ساعدة (الأيادي) .^(٤١)

ومن العلماء : الشنفي (من علماء القرن التاسع الهجري ت ٨٧٢ هـ) ، ابن جني .^(٤٢)

ومن تاريخ غير العرب : إدوارد ، قيصر ، نيرون .^(٤٣)

ومن الفلاسفة : بقراط ، أفلاطون ، جالينوس الحكيم .^(٤٤)

ومن الملوك الأقدمين : كسرى ، ثيما (لقب للملك حمير) .^(٤٥)

كذلك فإن قصيدته «العمري» مليئة بأسماء أعلام كثيرة ، وهذا أمر متوقع ، وذلك مثل الفاروق ، بلال ، الصديق ، علي ، أبي سفيان ، معاوية ، خالد ، أبي حبيدة بن الجراح ، ابن الوليد ، نصر ابن حجاج ، المنسطي .^(٤٦)

لقد انحصر «حافظ» على مجرد استخدام الأسماء في معظم المواقف دون أن يبين أية ملاحح للاسم المستخدم ، وما الفائدة إذن من توظيف الأسماء على هذا النحو المفرق المحدود ؟ قد يقرنا المثال التالي من المسألة أكثر . إذا سألتني شخص ما : مالك كسرى ؟ قلت له : لوح من الخشب قطع على نحو مخصوص ، وضعت على أربعة أرجل تربطها مسامير . لو قلت هذا لكتبت قد ألغزت عليه ، الأصوب أن أقصر له كسريا وأقول هذا هو الكسرى ، وهذا الأصوب هو ما فعله «حافظ إبراهيم» فإنه لم يشأ أن يفضل جمهوره في تطاوله حول الشخصيات الزائفة ، بل على العكس ، استحضرها استحضارا مباشرا ، وتركها غفلا عن التحديد بقيمة أو قيم معينة ، وذلك كي تذهب النفس فيها كل مذهب .

وبما يقبل هذا على أنه نوع مقصود من الوضوح أو التوضيح ، وربما لا تلوم الشاعر عليه ، ولكننا مع هذا قد تلوم على شيء آخر هو تكلس الأسماء في بيت واحد مثل :

في شعر (شوقي) و(صبري) مائتة به

على نوابههم دع شعر (مطران)^(٤٧)

أو تكلسها في عدة أبيات متتالية ، وذلك كقوله :

وزدتهم من كلام (البحرني) لعلما

سفل الرياض كتبها كصف نيسان

سل (ألفريد) و(لامارون) هل جريا

مع (الوليد) أو (الطائي) جديان

وهل هما في سماء القمر قد بلغا

شأوا (النوايس) في صرغ وإثقان

وقا ولقد شهدنا بسائق انهما

في بيت (أحمد) لو يرضي نديان^(٤٨)

قد يتصل بهذا استخدام «حافظ» لبعض الصيغ المجازية (الإكشيبات) أو المسكوكات التقليدية ، أحيانا بألفاظها وأخرى باستيعاب معانيها ووضعها في كلمات من عنده . ومصادره في هذا تنسج من معاني الآيات القرآنية إلى الشعر العرفي القديم أو الحديث أو العامية المصرية . والأمثلة على ذلك كثيرة ، نختار منها أقواله .

أقرضوا الله بضاعتنا أجرةكم ، والله بالنصر المبين كفيل ، أجمعوا أمرهم عشا ، أذكروني ولاتنسى غدا ، فقرأوا الصلاة وهم سكارى .^(٤٩)

وقد أخذ من المتنبي قوله :

إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

وقوله :

وكم ذا بصر من المضحكات

كما أخذ من أبي تمام :

صعبت وواض المرج سوء علقها

فعلعلت من حسن خلق الماء

وقوله :

بين الشك والريب

وأخذ من حسان بن ثابت :

يحفون في خلق الخليل

ومن «إسماعيل صبري» اقتبس «حافظ» بيتا كاملا ختم به

يحدى قصائده :

لك عصر ماضيها وحاضرها معا

ولك العهد للشمم الصالح^(٥٠)

الواحدة الأخرى . إنَّ مسح كل هذا في شعره يرفع - في نظرنا - من قدرته الشعرية ، لأن كل هذه التعبيرات والاختصاصات قد تم التعبير عنها في بساطة وسهولة ويسر . تجنبت نفسها كثر من بنات حافظ وحده ، من ثم يكون شعره من السهل المنتع .

تراسل الدلالة مع الغرض

الدائع والنباه - الأحاجي - الإصانبات - الوصف - الحفر - الغزل - الأجتماعات - السياسات - الشكوى - المراثي .

هذه هي الأغراض الشعرية العشرة حسب ورودها في ديوان «حافظ إبراهيم»^(٥٦) . ونظرا لأنَّ حط هذه الأغراض ليس واحداً من ناحية الكم فقد حاولت إحصاء عدد أبيات الشعرية التي قالها حافظ في كل غرض . وهذا قد استوجب بدوره إعادة تصنيفها كثرة وقلة على النحو التالي :

الغرض الشعري	عدد أبيات الشعرية	عند المصنفين
الدائع والنباه	١٥٤٦	٩٧
الغزل	١٣٧٨	٥٠
السياسات	١١٤١	٣٨
الأجتماعات	٨٠٢	٣٢
الإصانبات	٣٨٥	٢٨
الوصف	٣٥٤	١٧
الشكوى	١٢٤	١٣
الحفريات	٥٩	٦
الغزل	٢٩	١٠
الأحاجي	٢٤	١٠

المجموع ٥٨٤٢ بيتا شعريا ٢٩٦ قصيدة ومقطوعة

ربما كان في هذه الإحصائية رد على الفكرة الشائعة التي كان سببها قول «حافظ» نفسه

إذا تصفصحت ديوانى لشعروا

وجعلت شعر «المراثي» نصف ديوانى^(٥٧)

في ضوء المجموع الشعري فإنَّ النظرة المبصرة للأمر ربما ترجع أن تختصر هذه الأغراض أو على الأقل أن يدمج بعضها في بعض ، إذ قد يقال إنَّ الدائع والمراثي وجهان لشيء واحد هو المدح : هذا مدح ميت وذاك مدح حي . وقد يلحق الغزل بالمدح بطريق ما ، لأنَّ كليهما إثبات مزاجيا وتقرير محاسن . وربما تؤثر هذه النظرة على مسألة تقييم المقردات على الأقل فتجعلها هيا متشابهة . أو قد يصدر حكم على هذا الأساس . بل أكثر من هذا قد يطرأ أن الأحاجي ترتبط بالأغراض السابقة عن طريق المقابلة والتضاد ، وأنَّ للسألة على هذا لاصدو أن تكون إثباتا أو نفيًا .

وكذلك قد يظن أنَّ الأجتماعات والسياسات أمور متشابهة . وقد تفرض على الشعر نوعا من التداخل ، أو على الأقل قد تسمح

هذا إلى جانب بعض الصعج التراثية ، أو ما يمكن أن يطلق عليه Formula ، أمثال : أطفال الميتة ، يوم الوحي ، أيدي الليالي ، سبل النعامة ، صمغ الأبرار ، هام الشهب ، نظم الوسمي ، وغير ذلك كثير جدا في ديوانه . ومع ذلك ضمن تنق مع ميذا القاضي لمخرجنا ، أحضر على نفسه ولأرى لغوى بت الحكم على شاعر بالسرقة .^(٥٨)

وسواء كانت هذه الاقتباسات بقصد أو دونه فإنها تدل على أن «حافظا» نقل التراث الشعري القديم وضمه حتى إنه أصبح بعضا منه ، لأن هذه الاستخدامات نجده متمكنة في أبياته ولاشعر فيها نبوا عن النعمة السائدة في القصيدة التي نختبرها .

ولم يقف به الأمر عند استلزام التراث القديم ، بل إنه أيضا استوحى الكثير من لغة الناس العادية ، وبقيها يعكس خبرة الأجداد أو تفاسات الحاضر بكل مشقاته ومتابعه . وأقرأ له :^(٥٩)

يذهبو إليهم أن يكشروا بيننا

أشكال سامي في الزمان الحاضر

ما الفرق بين هذا وبين ما قوله نحن حتى الآن بالعامية «دعي ربنا يكثر من أمثالك» .

ويقول حافظ أيضا :

ونعلم أن الطبع لا زال هالبا

سواء جههول القوم والمعلم

وما نزل ردد كل يوم : «الطبع غلاب» أو «الطبع بطلب» أو «الطبع يلب الطبع» .

وأقرأ له كذلك :

وصلت إليك بالبار

تسزن الكلام كأنه

مساس يميزان التسجار

وأنت بجمه الله عازلت قادرا

عز الطلب

هني جنبت قلل لي كيف أعتل

فرحة الله على والد

فا في الحياة أمر يسير

أستغفر الله العظيم

أنا بالله منها مستجير

وغير ذلك كثير في ديوانه . لا نقول إنه جلبا نزل إلى العامية ، ولو كان الأمر كذلك لكانا نؤمن من شاعريته . إنه على العكس ، صعد بالعامية إلى ساحة الشعر التقليدي الذي تحمكه تقاليد صارمة في مقاطعه ووزنه وعروضه وقافيته : التزامات كثيرة على الشاعر أن يأخذ نفسه بها ، فإذا أخطأ زاد ذلك التزاما آخر فوق الالتزامات

الحقيق . الدين بعده قد أضحى ولا حارس له . والإمام الفقيه كان عالم الشرق ولا علماء بعده . والعيون التي تبحث عن سواه يفضلن العمى . كان جلدا في الحق لا يلين ، ولم يضعف من شوكة تهرات الخاسرين والثائلين ، ولا ريب فقد كان بين الجميع الكوكب الرضاء ، بل كان المرفة بين نكرات . فرق بين النور والظلمات بتفسيره للقرآن الكريم ، ووفق بين الدين والعلم والحجبا ، وودع على المستشرقين والطاعنين في الدين الإسلامي .

وعلى حين كان يلد للجميع السبات والنوم كان يلد للإمام البقطة على الدوام . كان سيفا تحطم ، وميترا تعطل ، وروضا ذوي ، ونبراسا انطلقا . سجدت له الكواكب ، وتبادلت الشهب المزاء فيه لأنه كان أسطعها وأقواها ضياء .

حزنت عليه كل شعوب العالم الإسلامي ، لا في مصر وحدها بل في الهند والصين والشام والفرس وتونس . ولاغرو فقد كان سراج الدياجي ، وهاجم الشيات . كان الفقيه الإمام ملافا للمحتاج ، وقفا على الأروا ، وميترا للمعتمد ، وإماما للهداة . لاداعي الإقامة تمثال له عشيبة أن يول الناس وجههم إليه في الصلاة .

لقد سقط إمام الشورى والإفتاء والخيرات والصدقات ، ومترزه في عين شمس قد أصبح فقرا بعد أن كان ثابا أرزاق ، ومهبط حكمة ، ومطلع أنوار ، وكثر عظات .^(٥٧)

الطريقة المستخدمة في مدح الإمام وتبنته بمنصب الإفتاء تناسب الإنسان الخي يح ، فليمدح هنا مقدمة :

بسلطنتك لم أنسب ولم أعزل
ولما ألق بين الفوى والتدلل
ولما أصف كاسا ولم أهلك منزلا
ولم أتشعل فخرنا ولم أتنبل

مقدمة تقليدية الطابع ولكنها تشيع السرور والبهجة بمجوها العام ، فيرغم إصرار الشاعر على عدم الإقدام على كل هذه الأنشطة فإن كلمات : أنسب ، أتزل ، لغوى ، الكاس ، تشيع مجوا يرش عنه المستمع ويخلق ألفة بينه وبين الشاعر . ويدلف الشاعر في البيت الثالث للمدح الإمام قائلا :

فلم يبق في قلبي مديحتك موصفا
يجول به ذكرى حبيب ومزول

هذا على حين تبدأ قصيدة الرثاء منذ البداية بهدف الشاعر : الحزن المؤدى إلى الاستسلام والعجز واليأس ، فلا أمل في شئ بعد رحيل الإمام بل قل على الدنيا النعاس :

سلام على الإسلام بعد محمد
سلام على أياامه المتفترات
على الدين والدنيا على العلم والحجبا
على البر والتقوى على الحسنات

يوجد قاسم مشترك أعظم ، يجمع كل هذه الأغراض ويصهرها في غرضين بدلا من خمسة أغراض .

ولكن ينشأ من التراث والإيمان تستطيع أن تتبين طيش كل هذه الاحتمالات ، ودليلا هو المعجم الشعري لدى حافظ إبراهيم . فالشاعر في كل غرض من هذه الأغراض يكاد يتميز تميزا متفردا بوضوح . فهو في المدح غيره في الغزل غيره في المراثي ، وهو في الاجتماعيات غيره في السياسيات وهكذا .

قد يكون التكنيك متشابها ، وقد يبدو الجو الشعري العام متابلا ، ولكن «الحشو» يتميز نوعه وتختلف مقاديره . فالمعجم الشعري لدى حافظ يختلف من غرض إلى غرض بطريقة جهرية ، تكشف عن ثراء خلفيته اللغوية إلى مدى بعيد . والذي تلاحظه وتدلل عليه هنا هو ترامل الدلالات مع كل غرض على حدة .

من حسن الحظ أن «حافظ» مدح ورث أحيانا نفس الأشخاص ، وهذا يعيل فرصة المقارنة أسهل لنا وللقارئ .

«حافظ» مدح الإمام محمد عبده ورثاه بعد وفاته ، فلم يحج الرثاء مجرد ترويد لما كان قد قاله عنه حين مدحه ، بل إنه أبرز صورته الرسولة ملايح جليلة تليق بمثلته إلى آلا إليها : حالة الموت ، وهي حالة المهابة والجلالة والحشوع .

في المدح يقول «حافظ» عن الإمام محمد عبده ، إنه مثل أبي حفص (عمر) ، وعلى بن أبي طالب رضي الله عنها ، وأنه منقل الأمة من الخطوب وهو جالب السعدا لأنه يميننا وفروها . وحسامه هو القرآن الكريم ، يحو به الفضالات ، ويثبت به الهداية ، وهو أيضا حلل للمشكلات .

الإمام في نظر حافظ نور ، نور من الله يهدي به ضلال العباد ، وهو كالفاروق عمر ، يفرق الله به بين الحق والباطل . لفظه در ، وبه متجع لكل طالب معرفة ، تشد الرجال إليه كما تشد لبيت الله أرحال^(٥٨) .

وفي مناسبة أخرى يخلع عليه أجمل الللال وأكمل الخصال ، فهو غير ترف على جناته الطيور وهو إمام الهدى ، كالشمس ، كثير الأيادي ، حاضر الصبح ، منصف ، كثير الأعادي ، غائب الحق ، منصف ، موافق في البر والإحسان يجمل عن الحصر .

وهو جمال الدين الأفغاني في إشرافة وجهه ووضاعة مجلسه ، وهو أحنف بن قيس الحمي في حلمه وغيره للحق ، وهو يوسف في حكمته وعلمه . وباختصار فهو الإنسان الكامل الذي لو تاملت فكر أحد المرجفين لسيه إيمانا يتعب به .^(٥٩)

نقارن كل هذا من صفات الإمام في المدح بما قاله حافظ في رثائه : المقبر كعشرات في الحشوع له والهيبة منه ، دفنه في الصحراء تطاول عليه ، إذ كيف جرؤا على هذا . ما كان أجدر بحبته أن يواريا ضريح في المسجد الحرام بمكة أو في بيت المقدس ، فهنا مكانه

للعانى القرية التى تدل على نشاط الملوحين أو الرثيين ، فيصور منها شعرا بطريقة تقريرية مباشرة ، وتقتطع على بعض تناذج من مرأته :

الشيخ سلم البشرى كان متجرا فى علوم الحديث ، ومن هنا ينمكس ذلك فى رثاء «حافظ» له :

أيندى للحمون بن أنسبوا

وقد ولوا (سلا) فى التراب
هوى ركن الحديث وأى قطب

لطلاب الحسنة والصواب
(موطأ مالك) عثر (البخارى)

ودفع لله تعزى (الكتاب)
لقى الشيخ المحدث وهو على

على طلابه فصل الخطاب^(١٠١)
«محمد فريد» زعيم وطنى وقائد مصرى ، يسجل له «حافظ» هذه الصورة فى رثائه :

للفقد وألى (فريد) وانطوى

ركن (مصر) وفتاها والسند
إن مصر لاهى عز قصدها

رغم ما تلى وإن طال الأمد
جئت هنا أحمل البشرى إلى

أول البائين فى هذا البلد
لفترج واهنا ونم فى شبعة

قد بلزت الحب والشب حصد^(١٠٢)
وفى هذه القصيدة يذكر اسم «مصر» خمس مرات وه التلى :

أربع مرات ، كما يذكر كلمات : «الشعب» و«الأمة» و«البلد» وكلها تتراسل مع صفة الوطنية التى تحملها الشخصية التى يرتبها «حافظ» .

كذلك تتراسل المفردات مع الغرض الشعرى فى رثاء عبد الحليم المصرى ، ولأنه كان شاعرا معروفا فإن مفردات «حافظ» فى رثائه تأتى لتشمل : فق الشعر ، نسجت ، الأقطار ، القوافى ، شاعر ، كريم الخاضر (الجبالى) ، قريشك ، ذيوئك^(١٠٣) .

وفى رثاء محمد سليمان أباطة ، أحد اصديقاته ، يرسم «حافظ» صورة خلقية له ويكاد يحسم بعضها من تصرفاته وخصاله التى مازال يذكرها له :

نقرأ فى عينيه كل الذى

فى نفسه عن نفسه يتر
لقد كان مطلقا لأمواله

وكان غافلا بن يحز
أوشك أن يفسره جموده

ومن صنوف الجود ما يفسر

رجل كل هذا برحيله وكأنه رجل دفعة واحدة ، رجل كل هذه الأمور رجلى متزامن وقد ساعد على ذلك حلف أداة الربط ، وقد تكون هنا «الواو» بعد كلمات الدنيا والحبا والتقى : لتلاصق سريع يتراسل مع عظم الكارثة .

أنصف إلى هذا أن ما يشغل بال الشاعر هنا هو الموت واقعه والدفن والرفات ، وقد وثق الشاعر الموضوع حتى إذ نجد أن كل هذا يتردد فى الأبيات الثلاثة الأولى من قصيدة الرثاء .

وفرق آخر ، نلاحظ فى المدح أن الشاعر بدأ يخاطب مجموعته بطريقة مباشرة وقد وجهه إليه الخطاب أكثر من مرة : بلخك ، مديحك ، رأيتك ، بريدك ، تداركتها ، علمت ، وكنت ، جردت ، محوت ، أثبت ، منك ، سواك .

صحيح أنه أحيانا تكلم «هه» بدلا من أن يتكلم «إليه» ولكن هنا كان يقدر محدود جدا حين أشار إليه بصيغة الغائب فى كلتى : برده ، متابعه ، ومع ذلك فإنه سرعان ما عاد إلى مخاطبته من جديد : سموت ، لنظفك ، منك ، وصفك ، فاك . أما فى الرثاء فالبدء والختام حديث «هه» وما بينهما حديث «إليه» .

كذلك قد نلاحظ أن الخصال الموصوف بها فى المدح كانت وقفا على الممدوح ، أما فى الرثاء فالمشكلة عامة ولها راح الشاعر يربط موت المفيد بالخال للممدوح الذى آل إليه المسلمون بعده .

وتدخل قصيدة الرثاء كلمات تناسب الموقف مثل : الموت ، القبر ، موشى ، فلا ، رفات ، الراح صفرات ، المعى ، ليلة ، إلى جانب استعمال أفعال متناهية Finite verbs وذلك مثل : قضى ، بنت ، سودوا ، رحى ، وأقرأ قوله :

فيسانة موت بأعواد نعشه

لأنت علينا أشأم السنوات
حطمت لنا سيفا وعطلت منرا

وأفوت روضا ناصر الزهورات
وأطافت نبرسا وأشملت أنفسا

على جممرات الحون منطويات
عبد القل «أشملت» نجد أن كل الأفعال من نوع الأفعال المتناهية Finite verbs وهى أفعال تتراسل دلالاتها مع موقف الموت والرجيل^(١٠٤) ويستمر حافظ إلى أن يقول :

فى لفند مخزون وفى الصين جازع

وفى مصر بساك فائم الحسرات
وفى الشام مفجع وفى القرس نادب

وفى تونس ماشنت من زفارات^(١٠٥)

كأنه رصد لكل وكالات الأنباء والصحف العالمية ، يلخص كل ما فيها من «مانشطات» و«سودة» ، العالم كله من أقصاه إلى أقصاه يندب الإتمام ويتعجب لقراقه .

قد يرتبط بهذا كله أن نشر إلى أن «حافظا» كان يغاز للشخصية سمها التى عرفت بها وشاعت عنها ، وعلى ذلك فإنه كان يقع على

إلى أن يقول :

كنا على عهد الصبا سبعة

بمستطاب الدهو نستألف

(البابل) صفوة فتياننا

(واين المولى) الكاتب الأشهر

(وصادق) غير بنى (سيد)

(وبرم) إذ عوده أنصر

وكان (عبد الله) أنا لنا

وأس (عبد الله) لا ينكر

هو كسرم لم يشب صفوه

رجس ولم يسهله صتير

لنكس لنا من مجلس طب

يفتاده (هارون) أو (جفر)

للمب باللفظ كا نفتى

ونهمر للنمى فا بظهير

ونرسىل النكسة ميوكة

عن غيرنا فى الحسن لا تصير (١٣)

لا يخرج هذا الكلام عما يقوله أى منا عن صديق رحل ، ولكنها
تشر فيها هنا أنها تعبيرات آتية لا تصير ولا حيوية فيها ، أو قل إنها
لغة عادية ، والشعر ليس اللغة العادية ، بحال . يقول تودوروف
Todorov :

«إن أكبر دليل على فشل التجربة الأدبية هو قبولها للترجمة
بأكملها إلى لغة غير أدبية ، فالأدب يوجد بقدر ما يتبع في قول ما
لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله ، ولو كان يقى ما يتجنى اللغة العادية
لم يكن هناك مبرر لوجوده ، ذلك لأنه «كما اقترنت لغة الشعر من
لغة التفاهم تعارضت مع التقاليد الشعرية المتعاقبة» لا يتوجه
إلى دلالة الكلمات ومعانيها فقط بالمعكس يتوجه إلى الصور
والرموز .» (١٤) وبالتامة فإن الصور والرموز هنا تحتاج لدراسة
مستقلة .

وإذا تركنا هذه القضية جانباً واستطردنا لما نحن بصدده في غرض
أنظر كالقول وجدنا أن نعمة للفردات تتميز لتتواصل مع الغرض ، ولا
أول على ذلك من هذه الكلمات والمعبارات التى استعملها «حافظ»
في القول :

الحظ سيف يقتل ، العاشق الماني ، الوجد ، السهد ،
الصبر ، السرى ، خطيلى ، الليل ، الأحاديث ، والذكر ، الأحاديث
كالنهر ، جفنه ، السهر ، الصب ، يعشق القمر ، ظلى الحصى ،
غدا عيدا ، رق الموى ، الخاف ، غرتك الغراء ، سهم الجفون ،
نار الحدود ، كابدته ، هم ويأس وأسى ، حاضر للزعم ، موصول
الأكين .» (١٥)

وفى الإخوانيات «وهى أشعار نظمها في الذكرى والتشوق
للأصدقاء» وتندور حول العتاب والاستعطاف ، الموساة على استقالة
أحد الأصدقاء ، كلمة شكر ، تكريم ، اعتذار ، دعابات ،
استئذان ، في وداع صديق . في كل هذا يختر «حافظ» الكلمات
والعبارات التى تناسب كل موقف .

في الذكرى والتشوق مثلا يختر كلمات مثل : شوق قدم ،
ذكرى ، أيام ، فيان ، الخلاعة ، التصاقى ، مجلس أنس .

الليل ، كوس الراح حتى الفجر ، (غزل بالمذكر) ، حديث
الغلام لك من الحذر تحسها ، سلام على تلك الأيام ، حنين إلى
الماضى .

ويتبنى الشاعر هنا لو أن له حظا كحفظ سليمان بن داود في تسخير
الرياح والجن لتحملاته إلى اللغى والمنازل التى يود رؤياها . (١٦)

وفى الدعابة يتسلم رسالة فإذا بها ذوب السكر ، ويتناول
الصفات الحظيئة لصاحبه فيوسمه ذما ويهجو قائلا إنه بالرغم من أن
الله قد خلقه على هيئة الكركدن أو الثور فإنه ذو حافر وعلى رأسه قرن
واحد مثل الأحدرى (حمار الوحش) والمعجب أن لسانه لم يقطع .

يلج به بطنه أنه لو كان بإمكانه أن يعيش ولا يتألم من شدة الحر لكان
اعتار لنفسه أن يسد مدخل الطعام وعرجه ولحذر نفسه من
الإتفاق (١٧) .

وفى العتاب ألفاظ توحى به فضلا :

النوم استحلال ، الكرى ، السهر ، المضاجع ، الجفن ،
النجوم ، الليل ، القمر ، المقاطعة ، الصبر ، الخوف ، الإزعاج ،
النسيان . وفى النهاية يقول :

إني فضائل فلا تقطع مواصلى

هنى جنيت لقل لي كيف أعدا

متنبى الضعف والاستعطاف وإصرار على إنهاء القطيعة بأى شكل
وبأى نم .» (١٨)

وفى الوداع يكرر لفظة (سيرا) ثلاث مرات في ثلاثة أبيات
متتالية ، ثم يصف البلاد التى سيرحل إليها صديقه . يعطيها مصائب
فيها وطنية ، يقول لها : شبرا الغرب وابناءه أنا عن الرحال الأول ..
ويذكرها بأنها نبت مصر الطيب فلا يجب أن ينسبها هذه الحقيقة
طوال الرحلة .» (١٩)

كذلك تنوع في الإخوانيات أن تأتى اللغة أحيانا كلغة الحديث
إلا القليل . ونوردج هذا تلك الدعابة التى كتب بها «حافظ» إلى
صديقه الأستاذ حامد سري :

أحاصد كيف تنسلى ويمنى

ويصنك يا أنصى صلة الجوار

فيها شكوى من الجوع وخطر بيت الشاعر من الطعام واللباس ملا
«جزمة» له ولا شئ عنده يسد به رمق صبره الأكرين ، ولهذا فهو
يطلب مائدة على من البخار :

تطعنا من المظوى صنوف

و من حمل قد تسيل بالهال

وإلا فإنه يتوعد ويخدر صاحبه :

لساني شاعر يحظى لساني

وسوف أريك عاقبة احتضاري^(٧٦)

أما في الوصف فقد تناول «حافظ» عدة جوانب ترى أن نعيد ترتيبها تحت العناوين الرئيسية التالية :

كوارث : زلزال مسينا ، وصف حريق ، غنجر مابكث.

بعض أنشطة : رحلته إلى إيطاليا ، وصف مطرب يهودي ، البورصة ، وصف بعض المعلم ، نادي الألعاب الرياضية ، غزائن أسوان ، وسائل مادية ومعنوية : الشمس ، الحايكي ، الكساء ، الشعر ، الليل ، الدمع .

وبالمثل فإن المقردات التي استعملها هنا تأق لتناسب الغرض ، وعلى سبيل المثال وصفه لنادي الألعاب الرياضية بالجزيرة :

الثادي جنة من جنان الربيع هي والحد سواء في مستوى واحد .
سجال الطبيعة قد تجل على الغرض في الألق . هناك في نادي الجزيرة
دواء كل حزين وعليل وملول . وهناك للكان الذي يفتق قرحة
الأدياء . والنادي أيضا مراد الطلاب الذين أنكبهم الدراسة ،
بوسمهم أن يحددوا نشاطهم . وأرض الجزيرة عموما فيها شفاء
للرعي واليهين على سواء ، وفيها السلوة للرياء وفيها غذاء كل
العقول من فلاسفة ومفكرين . وفي الحر القاطن أعاد الشاعر أن
يذهب إلى نادي الجزيرة فإذا الثادي زاهر والشمع مقيم .

كل هذا قد جعل روحه وأحيا في نفسه ذكرى الشباب ، بل عاد
قلبه إلى الحفوق بعد أن كان ارعوى بالمشيب . ومن أجل هذا راح
ينعى على هؤلاء الذين يرضون بديلا عن نادي الجزيرة ذهابهم إلى
عمل جروف أو بار اللوا .

وهو بعد هذا يروح يمتد أنشطة هذا النادي قائلا إن ليايه يطلب
فيها الحديث والكثير والطلا ، كل أنواع اللوه هناك : مشجيات ،
مطربات ، مضحكات تسلي ... إلى آخره .

أماكن ومناظر يجب أن تسترد حيث لا يمل الجلوس ولا يقف
الحديث إن لم تذهب إليه فلسنت من مصر . الملعب حافل بمجي
الرياضة ، لكل فريق به لعبة تنسب الأعمار ، ويكاد الشاعر يفتن
بالنادي لدرجة أنه استحال في نظره من مكان للوه إلى مكان للجد .
ولعب هو الجد لو أننا

نظرا إليه بين النسي .

وهو يقول إن نظره هذا النادي قد رآه في غير مصروف بلاد اليونان ،
ويعدّد الألعاب من صراع وعدو بعيد المدى وولب وملاكمة .^(٧٧)

مخالفات لغوية

قد لا نستطيع الفكاهة من رقة للملاحظة التقليدية التي تفرض
علينا أن نقول كلمة عن بعض المخالفات اللغوية التي وقع فيها
«حافظ» . هذا يرغم إيماننا بجمرة الشاعر - أي شاعر - في استخدام
اللغة بالطريقة التي يراها مناسبة لإبراز العناصر الجمالية في تجربته

الشعرية وحتى في تلك المناطق المحرمة من اللغة التي درج الناس على
تأنيث من يتعرض لها .^(٧٨)

في ضوء القواعد اللغوية الخالصة من قواميس وقواعد صرفية
ونحوية نستطيع أن نتبين عددا من هذه المخالفات ، فمن ذلك :

«عدم الدقة في استعمال بعض الكلمات وذلك كاستعمال كلمة
«صحيح» بدل «صاحب» أي صاحب في مثاله كما نتيج الحماة ،
وكقوله عن ملك اليابان : «إف مارسته» واستعمال الفعل هنا غير
دقيق لأن الممارسة تكون للأشياء لا للأشخاص . وكذلك كاستعماله
كلمة «فلو» بمعنى «معه» وهذا خطأ شائع لأن دوى بالتنخيف غير
مستعمل ، وأيضا استعمال «جبهرو» بمعنى «جمعوا» خطأ شائع
أيضا والصواب تجهروا ، وكذلك «انتشي» بمعنى «نشأ» خطأ من
الأخرى . وكاستعمال كلمة «شي» ليعني «شائقي» خطأ أيضا لأن
الشيء هو المشتاق ولم يكن هذا مرادا في البيت الذي يشتمل على
هذه الكلمة ، وكذلك اختياره لكلمة «الأفين» بدل لفظة
«المولفن» .^(٧٩)

«بعض أنشطة نحوية وصرفية : الأخطاء النحوية قليلة جدا إذا
ما قيست بالمخالفات الأخرى ، وقد نأخذ مثلا ما قوله : «وهيه
يحي» حيث أتى بجواب الأمر غير مجزوم وهو خطأ . أما عن المخالفات
الصرفية فكاستعماله بعض الجيوس على جمع «الطماح» بدل
«الطماحون» ، وأيضا «فويا» بدل «فويت» مع أن هذه الأخيرة هي
الأصح ، وكجمع «أفسر» بدل «لوسر»^(٨٠)

«استعمال كلمات غريبة وذلك كاستعماله لفظة «أنظفرو» بدل
«ظفرو» ، «ظفر» لمخار الطائر ، و«مضفرو» بمعنى «لتنشر الظالم»
و«لدجي» بمعنى «إظلام» و«الفيليل» ليرج من المشي فيه جد .^(٨١)

«إدخال كلمات غير عربية في شعره وذلك أمثال : مكهرب ،
تخطست ، كتسبيل»^(٨٢)

حول التصانيع المطالع

تبدأ المطالع بمثل ماض أو مضارع أو أمر أو مبتدأ أو استهتام
أو جاز ويجز أو يعيضي حروف التطفن أو النقي أو الشرط أو
الظروف أو غير ذلك من أدوات ، وقد حاولت هنا إحصاء ذلك كما
يورد في ديوان «حافظ» وحاولا الكشف عن دلالة كل هذا كما أمكن
ذلك

مطالع تبدأ بفعل ماض : وعدده ٧٩ سلطانا ، والفعل الماضي هنا
مبنى للمعلوم هنا مطمئن يبدأ بفعل ماض مبنى للمجهول ومما فُكَّه
بمبنى مُدْم ، وقد بدأ به «حافظ» وراءه للمخوّل السلطان حين
كامل ، والفعل الآخر مُكَلَّتْ وبه يبدأ فصيحة في الإعرابات في
الذكرى والتشويق إلى صديق له بالجزيرة . هذا بالإضافة إلى وجود
اسم فعل واحد هو حسب بمعنى كل وهو الذي يبدأ به فصيحة الرائعة
في عمر بن الخطاب والتي استعملها بقوله :

حسب القوافي وحسبي حين أنصبا

ففي إلى ساحة القاروق أمديا^(٨٣)

أغراض للمدح والاجتماعيات والإنشائيات والثناء والسياسة . أما الأغراض الأخرى فكان حظها أقل .

وثمة فرق آخر في الكيفية التي استعمل بها هذا الفعل ، وهذا يختلف من غرض إلى غرض . وعلى سبيل المثال نقول : إنه في الاجتماعيات والإنشائيات نجد أن الفعل الماضي قد جاء ليعبر عن :

- حدث ثم وانتهى في فترة محدودة مثل : سمعنا حديثاً ، أجاد مطران .
- حدث ثم ومازال حتى الآن مثل : عجب الناس ، تنامت ، نجى يابايل ، عجبت للنيل ، شجنا .
- حدث ثم في مجرد لحظة : حطمت البراع ، ولى كتابك .
- حدث ثم في حيز زمني يمتد نسبياً مثل : قضيت عهد حداثتي ، سخر العلم ، طال الحديث .
- حدث يتكرر أو يتوقع : ألبسك ، حياكم الله ، شكرت

الفعل الماضي في بداية قصائد الرثاء جاء ليعبر عن مجرد الماضي البسيط : حدث انتهى أو كاد ، وهذا يرتبط بالفرض ارتباطاً وثيقاً ، وأقرأ هذه المطالع فهي تؤكد ما نقول :
سكن القليسوف ، أذنت شمس ، نثروا عليك ، رثاك أمير الشعر ، غاب الأديب ، دعاني رفاق ، ذلك ما ..

وإذا كان هذا مناسباً في الرثاء فإنه يبدو غريباً في المدح ، إذ إن كل مطالع القصائد التي بها أفعال ماضية ، في غرض المدح ، جاءت لتعبر عن حدث حصل وانتهى : همت جلال العبد ، تصدعت قلبي ، أبيت سروق عكاظ ، هجمت يا طير ، صرفت عن الأخوة ، سكن الظلام ، سما الخطيبان ، أضحى نجيب ، ومع الفضل .

وقد يرتبط هذا ، بالدلالة بطريق ما ، من حيث إن الشاعر حين ترجم لمندوحه ربما كان واقفاً تحت تأثير الإعجاب بهم والتقدير لهم ، وكأنه نظر إليهم على أنهم نبوغ لا يتكرر وظواهر لا تعود . وفي ضوء هذا نستطيع أن نفهم لماذا جاء الفعل الماضي في قصائد المدح أيضاً .

ومحافظة في قصائد الاجتماعيات والإنشائيات والشكوى والسياسة والخمرات والوصف والزلزال لا يستعمل الفعل المضارع في صدور المطالع على الإطلاق . إنه يستعمل المضارع فقط في أوائل القصائد في المدح والثناء ، ومرة واحدة في الهجاء . ففي المدح يبدأ بأفعال : أهنئك ، أحمد الله ، بحبيك ، وفي الثناء يبدأ بأفعال : أعزى القوم ، أبكى ، أعزى فيك .

أما في النزل والشكوى والهجاء فيجئ الماضي ليعبر عن معناه النحوي المجرى ، وليس لحافظ في هذا تصرف يخرج الفعل عن الحدود التي رسمها علم النحو .

قد درج النحويون على تقسيم الأفعال على أساس من الحركة

أما بقية الأفعال الماضية التي بدأ بها قصائده ومقطوعاته فهي :

ألبسك - خلقت - تنامت - همت - ملكتم - عجب - حطمت - حياكم - قضيت - سكتم - رميت - سكن - أذنت - لعب - بدأ - رجعت - مرن - تمددت - سمعنا - وقف - همت - قصرت - رثاك - شجنا - شكرت - ولى - طال - قالت - أطل - نثروا - رثاك - نال - أبيت - أوشك - أجاد - هجمت - نما - مرضنا - صدقت - غلب - سكن - وجدوا - أكثرتم - سما - عطلت - عجبت - يملكك - قالوا - أضحى - ضمت - جل - جاز - وسع - أحنيت - أثرت - أذنتك - بنيت - سعت - أثنى - حال - حيا - عجبت - لاح - أنكر - سألته - خرج - نعمن - دعا - مضيت - شوقاني - تزامي - رحم - علمونا - حبس - ولت - سحر .

هذه الأفعال نجيء مستندة إلى كل الضائير تقريباً للغالب والمخاطب والتكلم عدا هما للمذكر والمؤنث وأتفن .

مطالع يبدأ بفعل مضارع وعددها ١١ مطاعاً كل أفعالها المضارعة مبنية للمعلوم وهي : أعزى - أعزق - أعنى - أعشى - أبكى - أحمد - أضر - يحيى - أعزى - أرى - يرمى .

كما نرى تسعة منها مبنية وإثنان فقط صحيحان : أعزقه ، أحمد . أما من ناحية الإسناد فغري أن الفعلين يحيى ، ويرمى ، إنما هما للمفرد المذكور الغائب ، على حين نجيء بقية الأفعال الأخرى ونسبتها ٩ من ١١ مستندة للمفرد للتكلم . وربما تؤكد هذه الفكرة ما سبق أن عرضناه عن القيمة الدلالية لهاته التي سيطرت على معظم شعر حافظ .

مطالع تبدأ بفعل أمر وعددها ١٧ مطاعاً ، أفعالها هي : بكرا - قل - صونا - أشرق - ارحمونا - ردا - ودوا - قل - سألوا - سوا - حولوا - طوفوا - قل - نبأني - غضى - أعيدوا .

المخاطب لجميع المذكور مبنية هي : صونا ، ارحمونا ، ودوا ، سألوا ، حولوا ، طوفوا ، أعيدوا . والمخاطب المفرد المذكور أربعة هي : قل ، الذي يأتي مكرراً ثلاث مرات . والمخاطبة المفردة المؤنثة فعل الواحد ، غضى ، والمخاطبة للثني : بكرا ، ردا ، سوا ، نبأني . يضاف إلى هذا اسم فعل أمر واحد هو رويدك بمعنى تمهل ، وهو اسم الفعل الذي بدأ به قصيدة «الغان المصري والإيجازي في المخرطوم»

رويدك حتى يغلق الحيلان

وتستظهر ما يجري به الفيضان^(١٨)

وفي محاولة متواضعة للكشف عما تتضمنه هذه الأفعال من دلالات قد لاحظت أن الفعل الماضي قد استغل استغلالاً واسعاً حيث شارك تقريباً في التعبير عن كل الأغراض الشعرية التي طرحتها «حافظ إبراهيم» ، ومع ذلك يظل هناك فرق واضح فيما يخلق بالكيفية في كل غرض . فقد أكثر «حافظ» من بدء قصائده بالفعل الماضي في

والزمن إلى عدة أقسام:

State verbs, Durative or Momentaneous verbs, Achievement or Accomplishment verbs.

مثل: طال، خرج، كتب، تسلم، نجح أو أسس على التوالي.

في ضوء هذا التقسيم لو نظرنا إلى أفعال الأمر التي استعملها وحافظ، وجدنا أن نصيب الأسد منها إنما يرجع إلى نوع Movement verbs، ليس هذا فقط بل إلى جانب كونها أفعال حركة هي أيضا أفعال إرادية، وقرأ:

بكرا، سيرا، حولوا، طوفوا، طف، أهدوا، ومعنى هذا أنه استعمل فعل الأمر بصفة دلالية موجبة فيها حدث على الحركة والحياة. فهو لم يستعمل أفعالا مثل انظر أو تفكر أو تدبر أو غير ذلك مما يبدأ وينتهي في الداخل وكفى، ولكنه أراد أن يحرك الجسم ويحفز العزائم ولهذا كانت أفعال الحركة هي وسيلة لا أراد.

مطالع تبدأ بمجنادى: مع ذكر حرف النداء في ٣٤ مطعلا أو بجذله في ١٩ مطعلا. في المطالع التي تبدأ بذكر حرف النداء نرى أن حافظا استعمل ستة حروف للنداء جاء إيرادها مختلفا من ناحية الحكم على النحو التالي:

«يا»: في ١٩ مطعلا، «أيا»: في خمسة مطالع، «أى»: في ثلاثة مطالع، «أ»: في مطلعين، «أيا»: في مطلعين، «أبيلا»: في مطلع واحد، «يا أيا»: في مطلع واحد، ويلاحظ بهذا صيغة لأهم: في مطلع واحد على اعتبار أن حرف النداء كان موجودا فحفظ وعوض عنه للم (٧٩).

أما المطالع دون استعمال حرف نداء فقد ورد في ١٩ مطعلا (٨٠). لربط هذا بالأغراض تقول: إنه في الإعرائيات والاجتماعيات والوصف والفزل درج «حافظ» على استعمال المتأدى دائما بذكر حرف النداء، والأملنة حل ذلك:

في الإعرائيات: يا كاتب الشرق، أحماد، يا ساهر النجم، أيا الرمي، أيا الطفل، أى رجال الدنيا، يا جاك، يا شاعر الشرق، يا يوم تكريم حقن، يا سيدى وإمامى.

وفي الاجتماعيات نجد نفس الظاهرة: منادى مع ذكر حرف النداء مثل: أيا الطفل، أى رجال الدنيا، أيا للصالحون.

وفي الوصف: يا دولة القواضب، يا من خلقت، يا ليلة. **وفي الفزل:** مطلع واحد يقول فيه: يا أيا الحب.

أما في للنداء والزائد والسياسة والمجاهة فيأتى للمطلع (للمنادى) أحيانا مع حرف النداء وأحيانا بدون.

ففي المدح: يا كوكب الشرق، يا كاسى الأخلاق، أيا يدا، أقصر الزعفران، أو بدون حرف النداء: بلابل وداى النيل، عثمان.

وفي الرثاء تتكرر نفس الظاهرة إما بذكر حرف النداء أو بدون

مثل: إيه ياليل، أيتها الزرى، يا ابن عبد السلام، يا عابد الله، أيا قير، يا مليكا أو: ولى، أنست الكوكب، ملك النبى، رياض ألق، أيا القاكون.

كذلك في المجدد نجد: يا ساكن أو: أنى

في قصائد الشكرى والحمديات لم يأت للمتأدى ليبدأ مطعلا سواء كان بحرف أو بدون.

على أى حال، فقد يمتنا أن نشير إلى دلالة استعمال النداء هنا وأنه إنما يصدر عن شعور الشاعر بالجماعة وارتباطه بالآخرين. وتصل هذه الظاهرة بال «أنا» ومن هنا تطور فكرة البث الشعرى من «هنا حافظ» كما أشرنا من قبل إلى «أيا المستمعون الكرام» وهي التي تؤكدنا فكرة البدء بالنداء.

مطالع تبدأ بأدوات استهلام مثل (أى): حل، ماذا، أ، ألم، ز، مال، من، أين. والاستهلام وإن كان يوسى بالحيرة والغموض المرتبطين بالملاحظة الحاضرة فإنه بطريقة ما نزع من الانشراح إلى المستقبل. إنه جولة مختير ما سيكون. هذا وإن وضع القيم والأصول موضع التساؤل أمر له أصول في حركة الخلقة التي ظهرت بها بعد في الستينات. ومثل هذه التساؤل هو ما يعر عنه أندريه مالرو (بالشق الإلى) في الإنسان الذي هو قابلية لوضع الكون موضع تساؤل. (٨١)

مطالع تبدأ بمجار ومجوز وهى: لى، بابك، بنادى، لصر، فيك، إلكن، لونا، فى عيد، كحافظ، لك الله، لله عيد، فى ساحة، لله دوك، بالدى أجراك، لله آثار

والدلالة هنا نحوية وتركيبية بالدرجة الأولى، لأن نظام الجملة هنا معكوس في شكل وجود خير مقدم يتلو المبتدأ. وإذا كان النحو قد سرخ هذا أوفره حين يكون المبتدأ نكرة لا يبدأ بها فإن هذا على ما يبدو لم يكن السبب المباشر، لأن «حافظ» قد بدأ عدة مطالع بأسماء نكرات وحل سبيل المثال مطالع:

دمعة، سلام، عصرة، قلم، هدية، جرائك، منى، طمع، عثمان، سور، شيخان، شبحا أرى

بالطبع هذا بالإضافة إلى البدء أحيانا بالمرعة أو فى مطالع: هذا الظلام، أدم وجهك، جراب حطلى، أنا العاشق، هذا صبي، أنا فى الحيرة، شرف الرئاسة، ثم الجهد، صيدنا، الشعب يدعو، صفحة البرق، هذا الكتاب، عثمان، مسدى الجليل. مطالع تبدأ بأدوات أخرى ونرتبها هنا حسب كثرة ورودها على النحو التالي.

لا، قد، لقد، إن، إن، إفى، كم، لم، و، ما، لك، كنى، بين، لو، من، أجل، هنا، أما ف.

البحور، القوافى وحركاتها

البحور: استعمل «حافظ» تسعة بحور عروضية، بالإضافة إلى

معربة بإعراب ظاهر.

ولتأخذ مثالا على هذا : قصيدة « المعربة » وهي معلقة في مدح الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، وتبلغ أبياتها ١٨٧ بيتا وهي تنتهي بـ «عاه» وهي إما أن تكون :

(أ) ضميرا متصلا بنيا على السكون :

في عمل جر لأنه مضاف إليه وذلك في ١١٤ بيتا .

في عمل جر ولكن بحرف الجر (في) وذلك في بيتين فقط

في عمل نصب لأنه مفعول به في ٥٨ بيتا .

(ب) جزء من كلمة وصورها تأتي على النحو التالي :

مفعولا به في ٤ أبيات .

مفعولا مطلقا في ٣ أبيات .

تمييزا في بيتين .

حالا في بيتين .

مفعولا لأجله في بيت واحد .

غيره لـ «كان» في بيت واحد .

هذا هذا فإن «حافظ» قد استغل كل إمكانات حركات الإعراب ، بالإضافة إلى السكون ، فجعل كل هذا علامات لقوافيه . واضطاعنا من فكرة أن تأثير القافية لا يقف عند حد النظام للموسيقى الصوتي فحسب ، بل إنه وثق الصلة بالنظم الصوتية والنحوية والأسلوبية بوجه عام وبمعجم الشعر وكلماته ، فقد رأيت أن أقوم بعملية إحصاء شامل لعدد الأبيات التي جاءت قافيتها بحمل حركة الكسرة أو الضمة أو الفتح أو السكون . وقد حاولت في كل مرة أن أستخلص النسبة للنوعية لكل حركة إعرابية في إطار المجموع الكلي لشعر «حافظ» وهو ٨٤٢ بيتا هي كل ما قاله «حافظ» أو على الأقل كل ما ورد إلينا في ديوانه .

(القوافي المجرورة)

المفرد الشعري	عدد الأبيات	عدد القصائد والمقطوعات
للمبالغ والتهاني	٧٨٦	٣٤
المراثي	٧٦٦	٣٢
الاجتماعيات	٣٢٦	١٠
السياسيات	٣١٩	١٠
الإعرابيات	٢١٥	١٤
الوصف	١٣٣	٧
الشكوى	٥١	٥
الحمديات	٤١	٥
الأحاديث	٦	٣

عدد الأبيات المجرورة ٢٦٣٩ بيتاً

نلاحظ أنه لم يكسب في الغزل بقافية مجرورة .

بجزء ثلاثة بحر منها ، وعطع بحر آخر . وهذه البحور ترتبها تنازليا على أساس عدد القصائد والمقطوعات .

بحر الطويل (٤٥ قصيدة ومقطوعة) ، الكامل (٤٤) ، الطويل (٣٨) ، البسيط (٣٦) ، الوافر (٣٥) ، مجزوء الكامل (٢٣) ، اللبيد (١٣) ، المقارب (٩) ، البحت (٧) ، عطف البسيط (٤) ، مجزوء الوافر (١) ، مجزوء اللبيد (١) .

وبالمقابل فإن البحور التي لم ينظم منها «حافظ» هي : المفرج ، الرجز ، الرمل ، المنصرح ، المضارع ، المختضب ، المختضب .

القوافي : نظم «حافظ» أشعاره مستخدما ١٧ حرفا من حروف القوافي هي حسب ورودها في ديوانه :

الهزجة - الألف - الياء - الاء - الحاء - الدال - الزاء - السين - العين - الفاء - القاف - الكاف - اللام - الميم - النون - الهاء - الياء .

ومعنى هذا أنه لم يستعمل ١٢ حرفا هي :

الاء - الميم - الحاء - الدال - الزاء - السين - الصاد - الضاد - الطاء - الظاء - العين - الواو .

وقد يبدو مفيدا أن ترتب القوافي التي نظم بها «حافظ» على أساس الترتيب التنازلي لعدد الأبيات كقوة وقلة :

قافية الزاء (٤٠ قصيدة ومقطوعة) ، الاء (١١) ، النون (كل منها ٣٩ قصيدة ومقطوعة) ، الميم (٣٥) ، اللام (٢٤) ، الدال (٢٢) ، العين (١٤) ، الكاف (١١) ، القاف (١٠) ، الاء (٩) ، الهزجة (٨) ، الحاء (٧) ، السين والهاء (كل منها ٦) ، الياء (٤) ، الألف والفاء (كل منها ٢) .

الحركات الإعرابية في قوافي «حافظ» :

نناقش هذا لأن حركات الإعراب هي في الحقيقة أبرز علامات القافية ، ووجود إحداها ولاشك له دخل كبير في النظم الشعري الذي لا يتسبب فقط بمجرد اللفظ كلفظ بل أيضا بوجود أي من الحركة والسكون عليه كامتداد لهذا النظم الموسيقي والذي يفرق بين الشعر والنثر من زاوية ما .

وينبغي أن نلاحظ هنا أن ثمة العديد من القوافي التي لا تظهر عليها حركات الإعراب لأن هذه الحركات مقدرة وهي في نفس الوقت ليست في عمل جزم . وذلك كأن تكون كلمة القافية فضلا معتلا أو اسما مقصورا أو مقصورا أو ضميرا متصلا أو حرفا مبنيا أو اسم إشارة أو ألف إطلاق .

عدد الأبيات التي تختص هذه النوعيات من القوافي يبلغ ٢٧٦ بيتا ، في الملح ٢١ بيتا ، وفي الهجاء والإعرابيات ٨ والوصف ٧٧ والغزل ٩ والاجتماعيات ٣٦ والسياسيات ١٠٠ والشكوى ٧ والمراثي ١٨ ولاتوجد أمثلة لهذا في غرض الحمديات إذ كل القوافي هناك

لم يكتب بقافية مجرورة في الأهاجي

إحصائية شاملة

بموزع الحركات الإعرابية في شعر حافظ ،

القوافل المجرورة	القوافل المرفوعة	القوافل المنصوبة	القوافل المجرورة
٢٦٣٩ بيتا	١١٢٣ بيتا	٨٩٢ بيتا	٩٢٦ بيتا
في كل الألفاظ	في كل الألفاظ	في كل الألفاظ	في كل الألفاظ
عدا : القوافل	عدا : الإعرابات	عدا : المنصوبات	عدا : الأهاجي
	والمنصوبات		

المنصوبات

نسبة القوافل المجرورة إلى شعر حافظ : كله ٨٩٥ ، أقل من النصف بلليل
نسبة القوافل المرفوعة إلى شعر حافظ : كله ١١٢٣ ، أكثر من النصف بلليل
نسبة القوافل المنصوبة إلى شعر حافظ : كله ١٨٧ ، أقل بلليل من النصف
نسبة القوافل المجرورة إلى شعر حافظ : كله ١١٤٥ ، أكثر من النصف بلليل

قد نفسر كثرة دوران المجزورات هنا بخاصية ترجع إلى طبيعة
الكسرة نفسها كحركة إعراب تتوارد غالبا في التراكيب المعربة :
نثنية وشعرية على حد سواء . والتلازم الخفي بين المنصوبات والمنصوبات
إليه يجعل المسألة أمرا لغويا يكاد يمكن في مصمم اللغة نفسه قبل أن
يكون أمرا نحويا مرده صفة الإعراب ، هذا بالإضافة إلى أن
إمكانات الكسرة عديدة ، ومن ثم فإن عدد الكلمات التي تجيء
مشكولة بها أو تنسى إليها عدد كبير أيضا . والدليل على ذلك أنك
لو عدت كلمات هذه الفقرة التي تقرأها الآن وأحصيت عدد
المجزورات بالنسبة لغيرها لتأكدت عندك هذه الحقيقة ، وكل مثل
هذا في أي نص عربي . (١٢)

الكلمات المجرورة بالإعراب لدى حافظ ه تشمل كل نوعيات
المجزور وهي : المجزور بحرف جر ، المجزور بالإضافة ، صفة المجزور ،
جميع للزئ السالم في حالة الجر المنصوب لياه الشكلم . [هذه
النوعيات هي التي شملها الحد والإحصاء هنا] .

بالإضافة إلى هذه النوعيات فقد وجد حافظ ه فرصته ساحة
لإستخدام نوعيات أخرى ليست حركتها الإعرابية الكسرة ومع ذلك
كان يجيئها بالكسرة على نحو ما مشجبه له على إستعمالها في القصيدة
ذات القافية المجرورة وذلك مثل : جميع للزئ السالم في حالة
النصب ، فعل الأمر للمؤنثة ، المجزور به دلم وسهولة تحريكه
بالكسرة ، المنصوب للعل بالياء ، المنصوب المجزور به دلاء النائية

القوافل المرفوعة

العرض الشرى	عدد الأبيات	عدد المنصوبات والمنصوبات
السياسيات	٣٠٨	١٢
المذائع	٣٠١	١٤
لرائق	٢٠٣	٦
الوصف	١٩٧	١٤
الاجتماعيات	٨٩	٣
الشكوى	٢١	٢
الغزل	٢	١
الأهاجي	٢	١

عدد الأبيات المرفوعة ١١٢٣ بيتا

يلاحظ أنه لم يكتب بقافية مرفوعة لال الإعرابات ولا في

المنصوبات

القوافل المنصوبة

العرض الشرى	عدد الأبيات	عدد المنصوبات والمنصوبات
السياسيات	٢٦٧	١٥
للمذائع	١٩٧	١٥
الرفاء	١٧٥	٥
الاجتماعيات	١٦٩	٨
الشكوى	٣١	٣
الإعرابات	٢٣	٣
الأهاجي	١٤	٢
الغزل	١١	٤
الوصف	٥	١

عدد الأبيات المنصوبة

٨٩٢ بيتا

لم يكتب حافظ ه والمنصوبات قافية منصوبة

القوافل المجرورة

العرض الشرى	عدد الأبيات	عدد المنصوبات والمنصوبات
الرفاء	٢٠٠	٥
السياسيات	١٨٥	٦
الاجتماعيات	١١٢	٣
الإعرابات	٥٤	٥
المنصوبات	٣٣	٢
المذائع	١٩	٤
الوصف	١٨	١
الغزل	١١	٤
الشكوى	٤	٢

عدد الأبيات المجرورة ٦٢٦ بيتا

- (٨٦) حافظة سعيد : حركة الإبداع ص ١٣٩
(٨٧) كنية المهرورات في شعر حافظ : إنا نجي ، إزيد في (الشعر) المذكرة التي سبق أن
بحثت عليها من أن المهرورات أكثر توارداً من غيرها وذلك في مجال (النثر) انظر
مناقش : نحو لقمة حسنة ومشورة مجلة مجمع اللغة العربية ، عدد ٤٤

المصادر :

- ديوان حافظ إبراهيم
أبيد : أحمد الزين ، إبراهيم الإبراهيم ، الهيئة
للمصرية العامة للكتاب ١٩٨٠
الوساطة بين المتن وتفسيره ، تحقيق محمد أبو
الفضل إبراهيم ، على محمد الجبازي دار إحياء
الكتاب العربية ، دون تاريخ .
المصليب التبريزي :
الواق في العروض والقوافي . تحقيق فخر الدين
قيادة ، الأستاذ عمر يحيى . دار الفكر ط ٢ ،
١٩٧٥
جابر عصفور :
مفهوم الشعر : دراسة في التراث النقدي . القاهرة
١٩٧٨
جليل شرف :
(عقود) : تحرير سمير . القاهرة ١٩٩٣
: الصورة البدئية (القسم الثاني) ط أولى . القاهرة
١٩٦٦
صلاح فضل :
نظرية البائية في النقد الأدبي . القاهرة ١٩٧٨

Terence Hawkes : Structuralism and Semiotics, London 1978.

Marvin K. L. Ching (etal) Editors: linguistic Perspectives on Literature. Britain 1980.

Symour Chatman (editor): Literary Style: A Symposium, London and N. Y. 1971.

Roger Fowler: The Language of Literature, London, 1971.

J. Culler: Structuralist Poetics. USA 1976.

finite : وهذا التبع الأخير يصدق على الأفعال التي لا
يعنى التوافق التي تتوافق مع القاعل في القيد كحرف : في الإنجليزية في جملة
He Works انظر Chng. p. 258.

- (٨٩) الديوان جزء ١ ص ١٤٧
(٩٠) الديوان جزء ٢ ص ١٨٩
(٩١) الديوان جزء ٢ ص ١٩٨
(٩٢) الديوان جزء ٢ ص ٢٠٢
(٩٣) الديوان جزء ٢ ص ٢١٦
(٩٤) الديوان جزء ٢ ص ٢١٦
وأيضاً صلاح فضل : نظرية البائية ص ٢١٦ ، ٩٣ على الترتيل
Hawkes Structuralism, p. 81.
(٩٥) الديوان جزء ١ ص ٢٤٧ - ٢٤٩
(٩٦) الديوان جزء ١ ص ١٦٢ وما بعدها
(٩٧) الديوان جزء ١ ص ١٩٤ - ١٩٤ خلف من هذه القصيدة بقية أبيات لا يصح
شرحها
(٩٨) الديوان جزء ١ ص ١٩٤ ، ١٩٥
(٩٩) الديوان جزء ١ ص ٢٠٠
(١٠٠) الديوان جزء ١ ص ٢٠٤
(١٠١) الديوان (الوصف) جزء ٢ ص ٢٠٥ - ٢٢٨ ، قصيدة البرودي ٢٢٢ - ٢٢٧
(١٠٢) صلاح فضل : نظرية البائية ص ٣١٠
(١٠٣) الديوان جزء ١ ص ١٠٠ ، ٩ ، ١٥٠ ، ٣٩ ، جزء ٢ ص ٤٢ ، جزء ٢ ص ٢٤٣ على
التوالي
(١٠٤) الديوان جزء ٢ ص ٣١ ، ١٠٠ ، ١٠٧
(١٠٥) الديوان جزء ٢ ص ١٣ ، ٣٩ ، ٤٥ ، ٩
(١٠٦) الديوان جزء ١ ص ١٨ ، ٢١ ، جزء ٢ ص ١٠٨
(١٠٧) الديوان جزء ١ ص ٧٧
(١٠٨) الديوان جزء ٢ ص ٥
(١٠٩) (أ) جزء ١ ص ٦٣ ، ١١٤ ، ١١٨ ، ١٥٣ ، ١٥٩ ، ١٧١ ، ١٧٩ ، ١٨٤ ،
١٩٤ ، ٢٠١ ، ٢٠٩ ، ٢١٦ ، ٢٢٢ ، ٢٢٦ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، جزء ٢ ص ٢٩٩ ،
٣٠٧ ، ٣١٠ ، ٣١٦ ، (ب) جزء ١ ص ٢٥٩ ، ٣١٢ ، جزء ٢ ص ٨٢ ، (ج)
جزء ١ ص ١٠٦ ، ٢٠٤ ، (أ) جزء ١ ص ١٤١ ، جزء ٢ ص ١٤٩ ، (أيندا) جزء ٢
ص ١٣٣ ، (أ) (أ) جزء ١ ص ٢٤٦ ، (لاهم) = يا الله جزء ٢ ص ١٣٣
(١١٠) الديوان جزء ١ ص ١٩٩ ، ١٤٨ ، ١٥٣ ، ١٦٦ ، ٢٤٤ ، ٣١٤ ، جزء ٢ ص ٦ ،
٢٢ ، ٢٦ ، ٣١ ، ٦٩ ، ٨٨ ، ١٠٩ ، ١١٢ ، ١٦٧ ، ١٧٩ ، ١٩٣ ، ٢٥٢
(١١١) الديوان (عل) جزء ١ ص ٥٨ ، (ماذا) جزء ١ ص ١٣ ، جزء ٢ ص ١١٦ ، (أ)
جزء ١ ص ١٤٤ ، ٢٠٣ ، جزء ٢ ص ١٠٠ ، ١٨٩ ، (ألم) جزء ٢ ص ١٠٦ ،
(ألم) جزء ١ ص ١١٨ ، ١٢٢ ، ٣٦٤ ، جزء ٢ ص ٩٨ ، (م) جزء
ص ١٩٧ ، (أين) جزء ٢ ص ١٤





لينوتيب

Linotype

أحدث أجهزة النظم التصويرية
باعتبارها توفيرا في العمل



لينوترون 202

جهازك القادم

للمصف التصويري

للحروف العربية واللاتينية

نقدم لك الجهاز الجديد لينوترون ٢٠٢ الذي يستخدم الأشعة الكاثودية للمصف التصويري للحروف العربية واللاتينية من لينوتايب - بول ونرجو منك أن تتمتع به طويلاً لأنه من الأرجح سوف يكون جهازك القادم للمصف التصويري .

ويمكن الاعتراف بأن هذا القول فيه شيء من الثقة الزائدة . ولكن عندما تسبح لك الفرصة لدراسة جهاز لينوترون ٢٠٢ نحن على ثقة من أنك ستفهم تحسناً لهذا الجهاز ، بل في الحقيقة نحن نتظلم منك أن تشاركنا هذا التحمس لأن هذا الجهاز الجديد هو بكل وضوح أفضل جهاز لجمع وتصوير الحروف يمكنك أن تشتريه اليوم .

مميزات جهاز لينوترون ٢٠٢

- يصف الحروف الكترونيا بدون عدسات أو مرايا ولا يعتمد على قطع متحركة لتصوير الحروف .
- يصور الحروف العربية بسرعة ٣٠٠ سطر في الدقيقة تقريباً .
- يستطيع المزج بين ١٣٦ مقاس بنط مختلف ما بين ٤,٥ إلى ٧٢ بنط .
- يحتوي على ٨ أطعم للحروف العربية و ١٢ طقم للحروف اللاتينية في آن واحد .
- يحفظ أشكال أطعم الحروف على أقراص مغناطيسية صغيرة .
- يوفر تكلفة عملية تخزين وتركيب وتنظيف شبكة الحروف .
- ينتج جميع الأحجام بالإضافة إلى إمكانية تمدد وتقلص وميل أحرف الطقم الواحد .
- يعطي سطر بطول ٤٨ بيكا و ٦٠ سطر لترجيع الورق أو الفيلم .

مع تجهيزات

مهلوس

أحمد أحمد الخفيس

الخفيس هاريس

مستودع براد واد ٩ الطابق
بغداد : أريست
٩١٨٢٢
الطابق : مكتب ومعرض ٢٥
الطابق : مكتب ومعرض ٢٥
٩١٨٢٢
٩١٨٢٢

التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ «دراسة أسلوبية»

إن التناول الأسلوبى للنص الأدبى يأتى من نظريات مسبقة ترى فى اللغة الأدبية خواص التنوع الفردى المتميز فى الأداء . مما فيه من وعى واختيار . وبما فيه من اعتراف عن المستوى العادى المؤلف . بخلاف اللغة العادية، التى تتميز بالتلقائية، والتى يتبادلها الأفراد بشكل دائم غير متميز

والأسلوب فن لغوى أدبى . يستمد قوامه من العناصر النحوية التقعدية والخيالية . كما يستمد من الإمكانيات التركيبية للمفردات اللغوية . وربما كان هذا داعياً إلى القول بتقارب البلاغة القديمة مع الأسلوبية الحديثة . ومن هذا المنطلق يمكن أن نصف العناصر البلاغية التى ترد فى قصائد المديح عند حافظ . ولكن من متعلق جديد يساعد على تفهم واستيعاب هذه القصائد ككل شامل . بتحليل يكشف لنا عن إمكانيات اللغة التعبيرية والخيالية فيها . ويساعد على إظهار الوضع الذى اتخذته حافظ بالسبب للمادة اللغوية التى أسلمها له لحنه .

وعن فى اختيارنا للنمط التكرارى عند حافظ حاول استكشاف تأثير الحساسية الخاصة باللغة عليه . ومدى مشاركته فى تدعيم الصفات الأسلوبية الخاصة بهذه اللغة . وذلك باجتراف بعض شعره فى محاولة لتقديم النموذج التحليلى الأسلوبى . ونترك الباب مفتوحاً لمحاولة استكمال نتائج هذا الشاعر بالمسح نفسه

وليس معنى اختيار النقط التكرارى إهمال الناحية الدلالية ، بل إن هذا الاختيار راسخ أصلاً إلى أن الألفاظ المكررة عملة لخواص المعنى . واختيار حافظ لها إنما يتم فى ضوء إدراكه لطبيعتها . وتأثيرها على الفكرة . كما يتم فى ضوء الطبيعة التجارية لألفاظ بعضها ، وهو ما يتيح لنا تحليلها لاستكشاف بعض الجوانب الكامنة فى اللغة الشعرية . من حيث رصد تكراريتها ووصفها . والربط بينها وبين عملية البناء المتكامل للعمل الشعرى

وبما أننا نمتلك عبرتنا اللغوية إمكانيات تكون الحملة شكلها فإن هذا الإمكان يتيح لنا وصف بيتها لتفهم كيفية ارتباط المعنى بمجموعة من الألفاظ المنطوقة أو المكتوبة . فاللغة تستعين بتنظييات متعددة لا حصر لها .

تناسب وروده بعد أبياد محددة على النحو التالي :

- طلعت بها يا يا من خير مطلع
وكتبت لها في الفوز دح بن مقبل^(١)
- كملت ك لو تناول كفره
لا أصبح إعانا به يخضع^(٢)
- وهي من أنوار عسلج لمة
عل ضوبها أسرى والفر من اعتدى^(٣)
- فالعرش في فرج والملك في مرج
والخلق في منح والدهر في رهب^(٤)
- هل تغنت أو أرتت بسوى
شعر هو عر بعد عهد العرب^(٥)
- سليان دم مادامت الشهب في الدجى
وما دام يسرى ذلك البر مسراه^(٦)
- يا هماميا في الزمان له
همة دلت عن الفسطن^(٧)
- ولاستشر غير العزيمة في العلا
فليس سواها ناصح ومعير^(٨)
- إن نفس الإمام لوق منام
ما تحنوا وإني غير صاى^(٩)
- كثير الأيادي حاضر الصفح منصف
كثير الأعادي غائب الحقد مصحف^(١٠)
- سلوا الألق الدوار هل لاح كوكب
عل هذا العرش أو راح كوكب^(١١)
- لئن ظفر الإفتاء منك بفاضل
لقد ظفر الإسلام منك بأفضل^(١٢)
- وفتانة أوصى إلى القلب خطها
فراح عل الإيمان بالرعى واختدى^(١٣)
- عسى ذلك العام الجديد يسرى
بسبرى وهل لباسين بشبر^(١٤)
- مى نلتها بالإس أجد معلا
أدينا وفنيا ؟ زادك المه أنها^(١٥)
- فقال كبير القوم قد ساء فأنا
فأنا نرى حنفا يخف تقلدا^(١٦)
- فلا زالت الأعياد بغى سعودها
لدى ملك يسرى عل عدله السارى^(١٧)

وتغل هذه التوزيعات المكانية غالبية ما ورد من جناس في أبيات للمصنف عند حافظ . أما ما ورد مخالفا لهذه الأساق فيبلغ ثلاثة وثلاثين جناسا من جملتها مائة وتسعة وتسعون ، بنسبة ٢٦.٥٨ ٪ ،

وتسلك من أجل ذلك طرقا مختلفة يمكن إحصاءها قواعد ثابتة ، وربما أدت مراقبتنا لتشكيل الجملة عند حافظ إلى استخلاص الخواص الجزئية المسيطرة عليها ، من خلال رصد خاصة واحدة ، تمثل في التكرار الخطي عنده ، على المستوى الصرفي والمستوى الدلالي .

ولاشك أن قصيدة المديح - من وجهة نظرنا - تغل مجالا طيبا لهذه الدراسة ، فهي تغل مساحة واسعة في ديوان حافظ، حيث تبلغ أبياتها ١٥٤٧ بيتا من جملة أبيات الديوان وجملتها ٥٥١٧ بيتا ، بنسبة ٢٨ ٪ . تقريبا، وهي أعلى نسب توزيع الأغراض على أبيات الديوان . وهو توزيع يدعو إلى تعديل بعض الأفكار التي شاعت عن حافظ من أنه شاعر الإيجازات^(١) ، فنسبتها في الديوان ١٣.٤٦ ٪ .

ومن الملاحظ أن علماء العربية وجهوا اهتماما خاصا إلى دراسة لفردات الجمل من خلال أنماطها المألوفة ، ومن خلال أركانها وماعده الأركان من دلالات ، كما اهتموا بمجذوث بعض الظواهر اللغوية ووظيفة كل ظاهرة ، كما اهتموا ببعض التنويعات اللغوية التي لها دلالة فنية . قد تأتي من طبيعتها التكرارية بالمقابلة أو المخالفة ، فتستند إلى عدد من المؤثرات الجديرة بالاعتبار ، وهي مؤثرات تكون لها في النهاية تنوعا فرديا أو جماعيا في النمط التكرارى .

ومحاولة رصد هذا النمط عند حافظ تأتي من الملاحظة التبعية لأبيات المديح ، من حيث المطلع أولا ، حيث تمثل ظاهرة التصريع لونا يميز عنده ، ذلك أن المؤلف في نظم الشعر عند العرب أن تصرع المطلع، حيث يمكن قبل كمال البيت الأول من القصيدة أن تعلم قانيتها . بل إن هذا التصريع يؤدي دلاليا إلى عملية تماسك في الصياغة بين الشطرين ، حيث يشبه البيت المصرع بباب له مصرعان متشاكلان^(٢) .

وبالنظر في قصائد حافظ التي يتأق فيها ظاهرة التصريع نجدها سبعا وثلاثين قصيدة ، والمصرع منها ست وعشرون . وغير المصرع إحدى عشرة ، بنسبة ٢٩.٧ ٪ . أما ماعدا ذلك من قصائد المديح فليست سوى مقطوعات بين البيتين والثلاثة، لا يبلغ أولها معدل نسبة الأبيات في قصيدة المديح ، وهي ثلاثة وعشرون بيتا . وهذا يدل على اقتراب حافظ من التقليد القديم في تصرع القصائد، حيث تبلغ نسبة عدم التصريع عند شاعر كأمري القيس مثلا ١٤.٨ ٪ . إذا صرفنا النظر عن أبياته المنفرة التي وردت في الديوان^(٣) .

وبما يتصل بهذا التكرار على المستوى الصرفي والدلالي ما أناهه القدماء بالتجنيس . حيث يعاد اللفظ فيه مرة ثانية مع فارق يميز في الدلالة ، ينبع من طبيعة السياق الذي ورج فيه الشاعر مفرداته على شكل يكسبها طابعا شخصيا ، وإن كان من الاستعمال اللغوي المألوف .

ومن حيث المساحة المكانية للجناس من الأبيات يمكن ملاحظة

٥٤ يؤكد ميله إلى طبيعة التكيف الموسيقي داخل الآيات .

ومع الحرص على هذا التكيف تبرز بعض القيم الخلافية في تركيب الحروف ، تخففاً من أثقال الرثابة الناتجة عن عملية التردد الصوقي المتوافق لإحداث بعض المفارقة بين المتجانسين ، حتى إن صور الجنس التام تكاد تكون نادرة عند حافظ . والملاحظ أن التكرار الجناسي - عنده - يتصل بأسنقة خاصة تخضع لاعتبارات دلالية من خلال السياق الذي غرس فيه، والذي يستمد قوامه من هذه الطبيعة التكرارية . ويمكن رصد هذا التكرار الجناسي في سياقات ثلاثة ، يتصل أولاً بنضج الدلالة واكتناها ، والثاني ببعض القيم التعبيرية البارزة والثالث بتداعي الدلالة عن طريق المجاورة . فما يتصل باكتناها الدلالة يتمثل في إتمام للمعنى بالمجانسة :

لُزِيتَ ريك إذ جمعت طريقه

أُمتنا ولزنت بنعمة الرُّهْوان (٢١)

أو المبالغة :

ما للـبـان بغير بابك واقفاً

بـجـي ويمجمله البكاء فيشرق (٢٢)

أو الترادف :

فالعرش في فرح والملك في مرح

والخلق في منح والدهر في رهب (٢٣)

أو التوكيد :

وينظر في رب الأريكة نظرة

بها ينجل ليل الأمى وينير (٢٤)

أو العموم :

ملكك عليهم كل فج واحة

فليس لهم في البر والبحر مهرب (٢٥)

أو بيان النوع :

وتروج رجاء اللص أو أسيل الدجى

على البدر سراً حالك اللون أسوداً (٢٦)

وأما ما يتصل بالقيم التعبيرية فيمكن نمطه عندما تعمل المجانسة في طياتها لفئة أسلوبية كالتورية :

نجل (جبال الدين) في نود وجهه

وأشرق في أثناء يديه أحصف (٢٧)

أو التقابل للمادى والمضوى :

سوا الفلك الدوار هل لأح كوكب

على هذا العرش أو راح كوكب (٢٨)

أسطونا الحق الصراح وجبتنا الله

حجج الفصاح وحرينا التنايل (٢٩)

أو التدرج :

تشارروا في أمور الملك من ملك

إلى وزير إلى من يغرس الشجر (٣٠)

أو الاحتباس :

من الأوانس حلاها يراع في

صاق القرعة صاح غير نثران (٣١)

أو الالتفات :

يا من تيمت الفتيا بطلعته

أدرك فكك فقد ضاقت به الحال (٣٢)

وأما ما يتصل بتداعي الدلالة فيتمثل في الاستعارة المجازية :

فقال كبير القوم قد ساء فأننا

فإننا نرى حتفا بجف نقلاً (٣٣)

حيث استدعاء الحقيقة للمجازة وإهاجاز الحقيقة من خلال القرينة الحالية أو المقالية . أو المشابهة :

سليان ذكرت الزمان وأهله

بعض سليان وإقبال دنياه (٣٤)

أو السببية .

وجمع من أنوار مدحك طاقة

بطلامها طرُن الربيع قُطِرُن (٣٥)

أو لإكمال حركة التجدد في الفعل بتأني في الاسم ، أو وصل معنى الثبات في الاسم بالتجدد في الفعل :

إمام الهدى إلى أرى القوم أبدعوا

لهم يدعوا عبا الشريعة تعرف (٣٦)

لبي الله إلا أن يسركك سليلاً

ومن يرهه يسلم ويغم ويبرج (٣٧)

وقد يتأق الدلالة من طبيعة المجاورة بين المتجانسين ، بحيث يتحول هذا التداعي إلى نوع من التوحيد ، يعطى للدلالة بعداً رأسياً عميقاً :

• فلففت مورلف الفاروق وانظر لأمة

إليك بجيات السلوب نظير^(٣٨)

• عطفًا بمقتضات المعلوم بدانما

وروائعا بلفيت على الأحقاب^(٣٩)

يسا كوكب الشرق أشرق

للمخادفات نجد^(٤٠)

وأحيانًا نلاحظ عند حافظ إفراغ الجانبة من مضمونها الدلال ،
لتكثف الموسيقى من خلال التردد الصوتي :

إن نفس الإسماء فوق مناهم

ما تمنوا وإني غير صاني^(٤١)

حيث كانت الإضافة في الكلمة الثانية متمثلة في الطبيعة الصوتية
فحب دون أثر دلال بارز :

الحاصل الأفلام مشروعة

كأنها بعض السنن الشرع

فالمنى في (الشرع) مفاد أصلا من (مشروعة) ، ولكن يبقى الإيقاع
الصوتي الأكبر في الشعر .

ولا شك أن طبيعة الجانبة عند حافظ أدت دورا أساسيا في
شعرية قصائده ، ولذلك كان التردد الموسيقي ذا أثر بالغ في موسيقى
الألفاظ المفردة ، وهي مرحلة تنبئ لصلية التفاعل بين الدلالة
المفردة والسياق الذي ترد فيه ، واتصال هذه الدلالة بغيرها من
الدلالات التي تعمل على نحو المعنى الشعرى وتعامه أسيا ، كما في
المبالغة والتوكيد ، وأقنيا ، كما في الترادف الجناسي أو بيان التوغل .
وهذا بدوره أدى إلى بروز قيم تعبيرية تجسد البنية الجمالية عند حافظ .

(وما ترجع الصوفي - في رأى البعض - إلا بميز الشعر
الأكبر ، لأن الكلام - في الحقيقة - يتكسب دلالة خالصة في نطاق
نظام الأصوات المكتسبة معاني جديدة طارئة بمقتضى
تفاعلها)^(٤٢)

ويتصل بالتركرار أيضا تردد الدال والمدلول معا في البيت
الواحد . أو في عدة أبيات ، بحيث يكون استعمال الدال مرة ثانية
مفيدا لإفادة جديدة . تنضيف إلى الموسيقى الناتجة من تشابه الحروف
إفرازاً لآلها لا يتحقق إذا غابت عملية التكرار ، وهي عملية اعتبرها
(سابير) Saipir من أهم العناصر في البحث التركيبى لترتيب
الكلمات وربطها^(٤٣) .

وبالنظر في التوزيع المكاني للتركرار داخل الأبيات نلاحظ كثافة
الإيقاع الموسيقي وتناصيه مع هذا التوزيع ، حيث يزداد إذا كان
التوزيع ذا أبعاد متساوية ، ويقل نسبيا مع اختلال أبعاد هذا

التوزيع . وحرص حافظ على هنمة التوزيع لم يكن كبيرا بحيث يجد
حفاظا عليه في مائة وستة وثلاثين تكرارا من جملة حالات التكرار
عنده ، وقدرها أربعين وعشرون . أى أن حرصه على تكييف
الإيقاع الموسيقي عن هذا الطريق لم يكن ممثدا إلا بنسبة ٣٨,٣٧ %
وهو في ذلك يتوافق مع منهجه في الجناس ، من حيث الإقبال من
استخدام الجناس الكامل . ويمكن رصد أشكال التكرار المنتظم في
الصور التالية :

• رعيا لشاعركم رعيا لكاتبكم

جزاها الله عنى ما يقولان^(٤٤)

• لياليتي اسطمت الليل وليئي

بلفت منى العاديين رجيا ومعنيا^(٤٥)

• أتى الغبيا التقى في كل مجتمع

أهمل بأهل وإخوان بإخوان^(٤٦)

• عباس والحميد الكبير كلاهما

متألق بإزائه متألق^(٤٧)

• فن غطارفة في جلق لجب

ومن غطارفة في أرض حوران^(٤٨)

• له كل يوم في رضى الله موقف

ولى ساحة الإحسان والبر موقف^(٤٩)

• زانتك ألقاب الرجا

ل العاصلين وزنتها^(٥٠)

• من العناية قد رشت قوادحها

ومن حمم التقى رشت خواجها^(٥١)

• وحصنه بإحسان وعند

لحصن الملك إحسان وعند^(٥٢)

• يا لروة القراء من علم ومن

لفصل ومن حكم ومن آداب^(٥٣)

• درج الزمان وأنت مفتون لنى

ومضى الشباب وأنت ساه مطرق^(٥٤)

• فأنت ها إن قام في الشرق مرجف

وأنت ها إن قام في الغرب مرجف^(٥٥)

• أهم كما هت فأذكر أنى

فذاك فيدعوى هذاك إلى الهدى^(٥٦)

• عبيد مولانا الصغير

وصيد مولانا الكبير^(٥٧)

وقد يأخذ التكرار شكلا راسيا كما في قصيدته التى هنا فيها سعد
زغول بنجاته من عدوان وقع عليه :

أحمد الله إذ سلمت مصر

قد رماها في قلبها من رماكا

للمناظرة الوظيفية ، بحيث ينسحب المعنى من اللفظة الأولى إلى الثانية أو العكس ، في شكل تقطيع له إلى فواصل متتالية كما في قوله :

- كم وسام كم حلية كم شعار
فلك كم كرامة ومن كم علامة ^(١١)
- يا ثروة الفراء من علم ومن
لفعل ومن حكم ومن آداب ^(١٢)

وقد يكون ذلك في شكل تتابع عددي :

وصحبت تسح الوفود بمجمده ولغا فرلدا ^(١٣)

ويرمز هذا النمط من التكرار مع استناف الكلام :

عوز أنت أبو الشهور جلاله

عوز أنت من الأمير السعادي ^(١٤)

ومع التفصيل :

فن عطارفة في جلق لجب

ومن عطارفة في أرض حوران ^(١٥)

ومع المقابلة :

• أنت نعم الإمام في موطن الرأي ونعم الإمام في الهراب ^(١٦)

• على ظهرها من شر أطاعهم دم

ولفوق عباب البحر من صنهم دم ^(١٧)

وقد يستخدم حافظ التكرار أحيانا بهدف ملء الفراغ وصولا إلى قافية البيت . ويغلب هذا الاستخدام عندما تقع الكلمة الثانية موقع القافية :

• بكرا صاحي يوم الإياب

ولغا في بعين شمس لغا في ^(١٨)

• وحسنه بإحسان وعدل

لحسن الملك إحسان وعدل ^(١٩)

• ملأ الشرق حكمة وأقياسا

في لنابيا النفوس أنى أقاما ^(٢٠)

وهكذا يتبين لنا أن دور التكرار ذو فعالية مؤثرة في الأداء الشعري على المستوى الصوتي والدلالي ، نكييفا وتعميما ، أو تسطيحا وتهميشا ، بحيث أصبح موضع التكرار بمثابة منه فني يندفع منه المعنى أو يتوقف عنده ، وفي كلتا الحالتين ساهم بقسط وافر في شربة الأداء .

التكرار الشكلي :

ونقصد بهذا اللون من الأداء ما يتعدى عن تكرار الدال والمداول مما دام وتكرار أحدهما فقط . وإنما يشمل النمط التكراري في اختيار

أحمد الله إذ سلمت لمر

ليس فيها لبوم جمد سواكا

أحمد الله إذ سلمت لمر

ووقاها بلطله من وقاكا ^(٢١)

وبالنظر في طبيعة هذا التكرار عند حافظ من الناحية الدلالية يمكن تبين خطين رئيسيين ، يمثل أولهما في تعميق الدلالة وأساسا ، ويبدو ذلك عندما يقوم التكرار على تغير في الوظيفة داخل التركيب ، أما ثانيها فالدلالة فيه تسير في خط أفقي ، وذلك يتأتى باتحاد وظيفة المكررين في السياق الواحد . ومن اللافت أن نسبة ورود الحظين متقاربة في قصائده المديح عند حافظ ، فالحظ الأول نسبته ٤٨,٨ ٪ ، والثاني نسبته ٥١,٢ ٪ .

ويتمتع تعميق الدلالة على التعبير عن فكرتين بلفظ واحد ، بحيث تتحدد طبيعة كل لفظ عن طريق الاستعمال الذي آتاه الشاعر . وهو بذلك يضيف إلى النمط المجعول لونا من المعنى ، عن طريق قدرته في الاختيار أولا والتوزيع ثانيا ، فتجد ذلك النمط مؤديا إلى كثافة دلالية في مثل قوله :

ورحمت إلى حيث المني تبحت المني

وحيث حدا في من هوى النفس ما حدا ^(٢٢)

أو إلى التخصيص ، بحيث تنتقل أهمية الدلالة من الكلمة الثانية إلى الأولى :

عبد الجلوس لقد ذكرت أمنه

يوما تأبه في الأيام والحجب ^(٢٣)

أو المشابهة ، بحيث تساعد اللفظة الثانية على تجسيد الدلالة في الأولى .

فحبات المطروب تسوق شكرا

إليك بقلوب حبات الرمال ^(٢٤)

أو للتعليل ، وذلك أبرز ما يكون في الأسلوب الشرطي الذي تعتمد فيه الكلمة الثانية في الاختيار على حضور الكلمة الأولى :

إذا ابتسمت لنا فالدهر مبسم

وإن كسرت لنا عن نابه كسرا ^(٢٥)

وقد يكون تعميق الدلالة من خلال خاصية أسلوبية يستعين بها الشاعر لنقل الأسلوب من صورة إلى صورة أخرى ، كالتهجيد في قوله مخاطبا نفسه :

حار الفرائس فيه فأنبا

نحت الظلام معلب ومزوق ^(٢٦)

أما امتداد حركة التكرار دلاليا في خط أفقي فإنه يأتي مع فقدان

• فن نيل إلى مجد أئيل
(٨٤) إلى علم إلى نفع عسم

وقد يأتي تكرار الصفات بشكل تصاعدي يحل المبالغة ويمررها :
ركبوا البحر جاوزوا القطب فاتوا
موقع النرين عاصروا الظلاما (٨٥)

وقد تأتي على هيئة تنازلية تؤذن بالانحطاط :
فعلى كاتب الظلام سلام
من حزين وبائس وصرع (٨٦)

التذييل :

وهو يتصل بظاهرة التكرار الشكل من حيث مجيء في نهاية
التركيب المكثف بنفسه ، تحقيقاً لمفهوم هذا التركيب أو منطوقه ،
فصوره لا يتأتى من التردد وإنما من اتصاله بالدلالة السابقة عليه ،
فهو ضابطها وعلمها وإغلاها . ومن هنا نلاحظ ورود التذييل محتوي
الشرط الثاني بأكمله غالباً ، أو وروده في نهاية الشرط الأول ثم نهاية
الشرط الثاني أحياناً ، ونادراً ما يقتصر على مؤخرة الشرط الثاني . ومن
النوع الغالب :

وما هلم التجريب رأياً بنيتيه
ولازالت الآراء تسبى ونهم (٨٧)

وقد يتصل هذا النمط بضرب الحكمة المستمدة من بناء الشرط الأول :
نصلت سياستهم وحال صباغها
ولسكل كاذبة الخصباص صول (٨٨)

وقد يتصل ببياق الاستئناف :
وما استبد برأى في حكومته
إن الحكومة تفرى مستبدتها (٨٩)

ومن النوع الثاني :
صدقت عن الأهواء والحر يصادف
وأصفت من نفسى وذو اللب يصف (٩٠)

وهو غالباً ما يتصل بالقلم الأخلاقية العامة .
ومن الثالث :
• من ذا يناولك والأقدار جارية
بما تشالين والدنيا لمن قهرا (٩١)

• فأبجت في شكوى الهوى وسبقني
في مدح عباس ومثلك يسقى (٩٢)

صيغة دلالية ثم يقعها على سياق واحد ، كتعبير الأسماء المقردة ،
وهو ما أسماه الرازي (التعديد) (٩٣) . وتتسق الصفات للتثنية ، وهو
ما أسماه أيضاً (تتسق الصفات) (٩٤) .

وربما انعدمت القيمة الموسيقية في هذا اللون ، فتدلو الدلالة
تأجيل الأول ، ويعتدو التتابع شيئاً - فيه - بإضافة الأرقام بعضها إلى
بعض ، بحيث يكون الناتج شيئاً ذا أهمية خاصة .

وقد يكون هذا التكرار خاصاً بأسماء الأعلام التي يقتضى السياق
ذكرها ، وهي في مكانها لا تدل على أكثر من مساهمة ، ولكن
بانضمام بعضها إلى بعض تبرز تأجيلاً له أهميته . من ذلك قوله للسلطان
عبد الحميد مهنتاً بعيد جلوسه :

يرعى (الموسى) واليسوع (وآحمد)
حق الولاء وحسرة الأديان (٩٥)
فخذوا المواقف واليهود على هدى (ال)
توراة) (والإنجيل) (والفرقان) (٩٦)

وقوله لوصف غالى عندما ترجم بعض الشعر العربي القديم إلى
الفرنسية :
وذهب من كلام (البحراني) قطعاً
مثل الرياض كسبا كف (نيسان)
سل (ألفريد) ولامرتين) هل جريا
مع (الوليد) أو (الطائي) عيمان (٩٧)

ويبدو أن حافظاً كان يستمد معظم أعلامه في هذا السياق من ذخيرهته
في التراث ، تلك التي ارتضاها قيمة فنية تؤكد ارتباطه بالتراث ،
ومن ذلك :

• عالمنا طباق الأرض وجدناً ولوعة
(بهاؤ) (وردهو) (والرباب) (وبهز) (٩٨)

وصلت بساتن الشعر منا مواقف
(بسلط اللوى) (والرفاتين) (والعلم) (٩٩)

• ود (ابن هانيء) و (ابن عمار) بها
لويظفيران معا بلثم بساتنه (١٠٠)

• عهد (الرشيد) (ببغداد) عفا ومضى
وق (دمشق) انطوى عهد (ابن مروان) (١٠١)

ويكاد يكون تكرار الصفات أوقع في تكثيف الدلالة ، من
حيث كان استخدامها إيجازياً وثيق الصلة بشعرية الأداء . وهنا
الإيجاز يكسبها سعة وامتداداً أكثر من حدودها الدلالية الضيقة ، من
ذلك :

• أنتم الناس قسيرة ومضاه
وهوضا إلى العمل واعتزازما (١٠٢)

عناصر الإيقاع المعنوي ، ولذا جعلها مقدمة من نموت المعاني (١٠١) ، كما أطلق عليها العلوي تسمية (التكاثر والتضاد) ، جريا على عادة بعض علماء البلاغة (١٠٢) ، مما يؤكد وجود مفهوم التناوب بين المتقابلين .

وتدقيق النظر إلى علاقة الدال بالمولود يمكن أن يؤدي بنا إلى الملاحظة التالية :

- + اختلاف في المولودين = تمام الاختلاف
+ اتفاق في المولودين = وادف
+ تضاد في المولودين = طباق
+ اتفاق في المولودين = تكرار
+ اختلاف في المولودين = جناس
+ تضاد في المولودين = جناس
- طباق (١٠٣)

ثم تدقيق النظر إلى علاقة المتقابلين يؤدي إلى الملاحظة التالية



فحضور التقيض يستدعي حضور تقيضه غيابا ، مما يجعلنا نضيف المقابلة إلى ألوان التكرار المعطى ، فهي وسيلة أسلوبية ذات طبيعة دلالية مزدوجة ، مما يجعلها مؤثرة في الأداء الشعري أبلغ تأثير . ويبدو أن الحس اللغوي بأن الطبيعة التكرارية في المقابلة أقل منها فيما سبقتها من ألوان التكرار هو الذي هيا للتوزيع في المقابلة أن تزداد نسبة في الانضمام ، فبلغت ٥٦,٢٦ ٪ ، في تصديده اللدبح عند حافظ ، بحيث أصبح هذا التوزيع عاملا إضافيا في كثافة الإيقاع والتناوب الدلالي .

ويمكن رصد أشكال التوزيع بين المتقابلات في الصور التالية :

- أسر التنقل فيها وهي
يجوش من ظلام الحجب (١٠٤)
- في الجاهلية والإسلام هيته
تلى الخطوب فلا تعدو عوادها (١٠٥)
- وشقيت منه بقره وبعاده
وأعو الشقاء إلى الشقاء موفق (١٠٦)
- الجن أوله والسعد آخره
وبين ذلك صفو العيش لم يشب (١٠٧)
- فاشرع يرارك يا محمد إنه
نار اللبام وجنة الأحرار (١٠٨)
- وأذكر لنا عهد اللين بأنيم
جمعوا عليك همومهم وفروا (١٠٩)

التقطيع

وهو يتصل بما قلناه من التكرار الشكل . فإذا كان التليل تكرارا للدلالة يخلو من الإيقاع ، فإن التقطيع تكرار في الإيقاع ، لا يتصل بالدلالة ولكنه يقضي إلى الكثافة الموسيقية التي تعد من أهم سمات شعرية التعبير .

وقد تعددت أشكال التقطيع الوارد في قصائد اللدبح - عند حافظ - بحيث استوعبت عدة ألوان بدعية قديمة هي : الترسيع ، والتسميط ، والموازنة . وقد قام التقطيع في غالبه على تناسب مفردات كل شطرة مع ما يناظرها من الشطرة الثانية ، أو تناسب تقطيع الشطرة الأولى فحسب .

أما السياق الذي ورد فيه هذا التقطيع فنلاحظه في المقابلة :

- الجن أوله / والسعد آخره /
وبين ذلك صفو العيش لم يشب (١١٠)
- كثير الأباي / حاضر الصبح / منصف /
كثير الأعادي / غالب الحقد / مصف (١١١)
- فأنت / ها / إن قام / في الشرق / مرجف /
وأنت / ها / إن قام / في الغرب / مرجف (١١٢)

كما نلاحظه في مجال تعديد المآثر وتفصيلها :

- الحلم حليته / والحدل قبلته /
والسعد شينه / كثافة الكرب / (١١٣)
- يا كاسي الخلق الرهي / وصاحب ال
أفب السرى / ويالقي للفتيان / (١١٤)

كما نلاحظه في مجال التناظر والتناسب :

- أسطولنا الحق الصراح / وحيشنا ال
حجج الصباح / وحرينا التديل / (١١٥)

حيث امتد التناسب من الأسطول إلى الجيش إلى الحرب .

- وقد تمتد هذا التقطيع إلى مجال المشابهة في جرائها المتعددة
أمن على المكدود / من ظل دوة /
وأمن على المولد / من لدى مرضع / (١١٦)

فهو يصور براعة شوق - في حناها - كظل الدوة أو لدى المرضع .

التقابل

ويمكن إضافة هذا اللون التبريري إلى التكرار الشكل بالنظر إلى حقيقة دوره في الكلام الإبداعي ، من حيث يقضي وجود التناقض في التركيب إلى نوع من التناسب ، فالطباق والمقابلة تتمثل فيها

والخمة الأخباريات امتد فيها إلى بيتين في مثل قوله إلى أحمد لطنى
السيد :

بالأس قد علمنا

أدب الكتابة والحوار

واليوم قد أطفئنا

بالطبيبات من النار^(١٢٢)

وهذا ترى أن ورودها عند حافظ كان محدود الأكثر في بناء الأبيات
وتركيب الصياغة .

أما التقابل على الشكل الغالب عنده ، فهو - إلى جانب أثره
الدلالى - يخلق نوعا من التلازم يتيح لموسيق البيت أن تؤكد
وتدعم ، بتناسق حركة المعنى وانتظامها ، بل إن تركيب مفردات
البيت قد يساعد بدوره على تكثيف الإيقاع وإساقه :

العلم / البأساء / مزنة / رحمة /

والجهل / في العماء / سوط / عذاب /^(١٢٣)

وقد يكون التقابل في تناسق ثلاثى :

يفى ويهم / في الشعر القديم وفي

الشعر الحديث / فم المادم الباني /^(١٢٤)

أو تناسق ثنائى .

/ يا عاشق الخلق العريق / وشائى الخلق الموارى /^(١٢٥)

أثر التقابل في الدلالة :

يجب أن ندرك أن النظام اللغوى لا يعرف الأسفة الخاصة وإنما
يخضع لقواعد تتحكم في علاقاته . والنضاد نوع من العلاقة بين
المعاني يقدمه المعجم اللغوى للتكلم . وربما كان هذا التضاد أقرب
إلى الذهن من أية علاقة أخرى ، فجرد ذكر معنى من المعاني يدعو
ضد هذا المعنى إلى الفهن ، فعلاقة الضدية من أوضح الأشياء في
تداعى المعاني لأن استحضار بعضها في الذهن يستتبع عادة
استحضار الأخرى^(١٢٦)

من هذا المنطلق يمكن أن نقسم التقابل - عند حافظ - إلى
قسمين رئيسيين :

أولهما : التقابل الذى تقدمه له اللغة ، ولا فضل له فيه إلا من
حيث توزيعه وغمسه في مكان من التركيب .

الأخر : التقابل الذى يخلق الشاعر من خلال السياق ، فيجمع
فيه بين أشياء قد لا تتوفر فيها طبيعة التضاد ، وإنما يكتفى فيها بطبيعة
التقابل التى تؤدى نفس الدور الدلالى للتضاد ، ولا شك أن غزون
المعجم اللغوى قد ساعد بشكل أو بآخر على ظهور التقابل السياقى ،
حيث اقتضد هذا المعجم معنى التضاد الكامل أحيانا فياً يتصل بالبعد
الزمنى مثلا :

لك مهر ماضيها وجاريها معا

ولك الهد السحيم المتحقق^(١٢٧)

• قالت : نرى في الأرض ذا لوعة

قد بات بين اليأس والمطمع^(١٢٨)

• حززت لينة لما أتيت به

لفاق عاطفها في السجن حاليها^(١٢٩)

• فلم يند من إسمائه متأخر

ولم يجر في مبيدائه متقدم^(١٣٠)

• أصعجى كاد يعملو نجمة

في سماء الشعر نجم الحررى^(١٣١)

• فُرحت وفي نفسى من اليأس صارم

وعدت وفي صدرى من الحلم مصحف^(١٣٢)

• هذا من الغرب قد سالت مراكية

وفا من الشرق قد أوفى بطوفان^(١٣٣)

• توليت الأمور لى وكسيلا

فلم يبلغ مكاله فى وكهل^(١٣٤)

• قد كان حلم رسول الله يؤنسها

لجاء بطنش أبى حفص جنبها^(١٣٥)

• يا عاشق الخلق العريق

وششائى الخلق الموارى^(١٣٦)

• فلا الحسابة في حق يجاملها

ولا القرباية في يطل بجايها^(١٣٧)

• العلم في البأساء مزنة رحمة

والجهل في العماء سوط عذاب^(١٣٨)

ويبدو من أشكال هذا التوزيع أن أحد المتقابلين يقع في نهاية
السطر الأول أو نهاية السطر الثانى في أربعة عشر شكلا من سبعة
عشر ، كما أنه يقع في نهاية السطر الثانى في عشرة أشكال ، مما يدل
على أن الضرب هو مركز الثقل الذى تكتمل فيه المقابلة بحيث يحكم
إغلاق معنى البيت عن طريقه . وحافظ في ذلك يتابع منيح
القصيدة العربية في أن يكون البيت المفرد كيانا قائما بملأه ، يحكم
إغلاقه عن طريق القافية التى تتوج دلالاته .

وهذا لم يمنع مجيء التقابل تمدا في أكثر من بيت واحد . ولكن
هذا النوع الأخير نادر في قصيدة المدح ، بحيث لم يرد إلا ست مرات
استندت إحداها إلى أربعة أبيات ، في تهته لإدوارد السامع بتوضحه :

بالر صافنة فاست سنابكها

مناجم السير لما عالت المدا

وفى البحار أساطيل إذا غضبت

ترى البراكين فيها تقذف الشررا

وهن في السلم والأيام باسمه

عراس يكسبن السدل والخضرا

حتى إذا نشبت حرب رأيت بها

أغوال قفر ولكن تهب الجحرا^(١٣٩)

ما أطلق عليه طباق السلب ، حيث تأتي الكلمة الأولى مثبتة والثانية منقبة .

هجعت يا طير ولم أصبح
ما أنت إلا عاشق ملهى (١٣٦)

أما المقابلات السياقية فلاحظ أن حافظاً قد تحرك فيها - في أغلب الأحيان - من خلال الاستعمال القديم لشعراء العربية لها ، بحيث يتقلص دوره الفنى على مجرد غرسها في الصياغة ، ومن هنا تصبح قرية من المقابلة المعجبية ومن ذلك مقابله بين الضوء والظلمة :

• قد كنت غديا السبيل **بضوه**
فركتها في **ظلمة** وعشار (١٣٧)

وقد قابل البحرى بينها في قوله :
• أحسن الله في فواكك عن خمر مضاع أسنت فيه البلاء
كان مستطعلا لمعمر ومحرور
مأ أنجدي ومظليا **فأصاه** (١٣٨)

ومن الناحية اللغوية فإن مطابق الظلمة هو النور .
وقد يجرى حافظ بعض المقابلات السياقية ، وقد انقطع فيها عن الجرى في مضمار استعمال سابق ، كما انقطع فيها عن الاستعمال للمعجى تماما . وإنما يتحقق من التركيب وعلاقته التجارية صورة تقابلية جديدة :

• ما حال **خلق الله** بين سطره
إلا إلى **خلق الزباد** الوارى (١٣٩)
• شلت أنامل من روى فلكنه
حزّ المدى ولكنكفك **الشقبيل**
• ولقد كان كل الأمر تصويب نبلة
فأصبح بعض الأمر تصريب مدفع (١٤٠)

فى البيت الأول أضاف الخلق إلى الله ثم أضاه إلى الزباد فتج من هذه الإضافة المقابلة بين اللين والشدّة ، وفى البيت الثانى جاء بمبتدأين عطفين (حزّ المدى) و (التقيل) ووجد بين الخمرين (لكنه ، لكنكف) فتج من هذا الإسناد المقابلة بين الثواب والعقاب ، وفى الثالث وجد بين المضارب (تصويب) وخالف بين المضارب إليه (نبلة ، مدفع) فتج من هذه الإضافة المقابلة بين الضعف والقوة .

البساطة والتركيب
نلاحظ أن حافظاً يجرى التقابل فى الأبيات - غالبا - بين مفردين ، وهو ما اعتبرناه بسيطا ، باعتبارها مقابلا لتعدد المقابلات داخل البيت الواحد . وهو ما اعتبرناه مركبا . وإجراء المقابلة فى هذين الشكلين لم يفضح لنسق دلالي معين يمكن رصدّه ، وإنما تأتي

أو تتداخل معنى التضاد فيما يتصل بالبعد المكاني :
وتسقلت في **غائلها** الحفر
يمينا **وسرة** وأماما (١٤١)

وبما أن المعجم تدور تقابلاته بين المفردات فالشاعر يجد نفسه أمام حدود ضيقة ، لا تغفل منها أحيانا إلا بالتقابل السياقى الموسع بين المعاني لا بين المفردات :

• نظرت **لصل كرام** في مضاجعهم
جر الزمان عليهم **ذيل** نسيان (١٤٢)
• وبين جنبه في **أوى** صرامته
فؤاد **والدة** تسرى فراريا (١٤٣)

فالشاعر فى البيتين السابقين قد أقام التقابل فى كل منهما من خلال التركيب بين التذكر والنسيان ، ثم بين الشدة والرحمة ، مضمدا على قدرته فى الربط بين المفردات ، على نحو ساعد على إبراز الدلالة من خلال العلاقات التركيبية .

وبالمقارنة يمكن ملاحظة التقارب بين التقابل المعجمى والتقابل السياقى ، حيث يبلغ الأول مائة وثلاثة وسبعين ويبلغ الثانى مائة وأربعة وخمسين .

ومن المقابلات للمعجبية التأخر والتقدم :
سلم بدن من **إحصائه** متأخر
ولم يجر في **مجداته** متقدم (١٤٤)

والمقابلة بين الموت والحياة :
حفظ الله **مضما** في يديه
قد أصابت **الأسى** وأحيا **الرجاء** (١٤٥)

والمقابلة بين الحلم والجهل :
كس **سبب** بالحلم كما
ن برغمه **للجهل** عبدا (١٤٦)

وبين الضعف والقوة :
سبحان من دان **القضاء** بأمره
لبد **الضعيف** من **القوى** الجفاني (١٤٧)

وبين الشك واليقين :
لا **الفك** **إلتهب** باليقين ولا **الزوى**
لمجدى **الأسى** ولا **رق** **الظيطان** (١٤٨)

ومن المقابلات للمعجبية التى اعتمداها فى هذه الدراسة

• يليه سياق الظهور والحفاء :

لأنت بسفلك الحلياء واعتصمت

وأعصمت لك في سر وإعلان

ويقول التقابل هنا كسابقه إلى نوع من التوحد ، في موقف الشعب من الخديو عباس الثاني ، بحيث أصبح التقابل مفرغا من دلالة في التضاد أيضا .

• ثم الحركة والسكون :

سكن الظلام ويات قلبك يخفق

وسطا على جنبك هم مقلق^(١١٧)

وفي هذا السياق يظل التمايز بارزا بين المتقابلين بحيث تؤدي المقابلة دورها الدلالي في المفارقة والإثارة وتخلخله الانتظام الريب في الحياة .

٢ - محور السهل والصعب :

وهو يلى محور السابق من حيث نسبة وروده في قصائد المديح حيث تبلغ نسبته ١٩ ٪ .

وينضوى تحت هذا المحور سياقات متعددة :

• البسط والقيص :

ماثل ريك عرشا بات بحorse

عدل ولامة في سلطان من عذرا^(١١٨)

• القوة والضعف :

سبحان من شان القضاء بأمره

ليد الضعيف من القوى الجاني^(١١٩)

• النجاح والفشل :

السجيز أقعدلى وإن عزائى

لولا كما فوق السالك تحلق^(١٢٠)

• الحار والبر :

فأنت جيم كالشمس بالبحر إنها

تود الأجاج الملح عدا ليرشف^(١٢١)

وغالبية التقابل في هذا المحور تظل على تمايزها و بروز أوجه المفارقة فيها ، إلا في السياق الأخير حيث آلت المفارقة إلى التوحد ، على أساس صلاح الماء كله للشرب بالقوة أو بالفعل .

٣ - تقابل الأزمان :

ونسبته ١٤٫٣٥ ٪ وينضوى تحته عدة سياقات :

• الماضي والحاضر والمستقبل :

لك مصر ماضيها وحاضرها مما

ولك الحد الشحم الشحق^(١٢٢)

وقد يقتصر التقابل على الماضي والحاضر :

بالأسس كانت عليك الشمس ضاحية

واليوم فوق فراك البر قد سفا^(١٢٣)

أهمية كل منها من حيث تكثيف الإيقاع المعنوي في البيت أو تخفيفه ، كما يند أثر التركيب إلى بروز منه فنى ، يشتمل في إمكانية صيرورة التعدد إلى الوحدة . فنى قوله :

العلم في البأساء مزنة رحمة

والجهل في النعماء سوء عذاب^(١٢٤)

نلاحظ تركيب التقابل في أربعة أزواج قد لا يكون بين مفرداتها أى التقاء ، ولكن بتركيبها على هذا النسق آلت الأمر إلى وحدة في المعنى بين فائدة العلم ومضرة الجهل . وفى قوله :

تأوى الطلبة إليه وهى أوائس

وتجبد عنه الأسد وهى صواوى^(١٢٥)

ويقول التقابل الراعى أيضا إلى المقارنة بين اللين والعتف .

وقد تعدد اتجاهات التقابل المركب في خطوط أفقية ورأسية لتبرز عتصراً دلاليا فريدا في جوهره ، كما في قوله عن مطران :

ينى ويهم في الشعر القديم ول الشعر الجديد فتم الهادم اليانى^(١٢٦)

فالامتداد الرأسى يشتمل في حركة البناء والهدم ، والامتداد الأفقى يشتمل في اتصال القدم بالجديد ، ليكون الناتج تفرد مطران في تجديده بين الشعراء والجديدين .

وقد يقتصر التركيب على شطر واحد ، فلا يقلل ذلك من أثر التكتيف في الإيقاع المعنوى ، كما في قوله محمد المويللى :

فشارع يسرا عك يا محمد إنه

نار الشمام وجنة الأحرار^(١٢٧)

المحاور الدلالية للتقابل :

من تتبعنا للسياقات التى ورد فيها التقابل في قصائد المديح نلاحظ تعدد هذه السياقات وتشعبا حتى بلغت ستة وثلاثين سياقا يمكن تقسيمها إلى ثمانية محاور رئيسية :

١ - محور الظهور والحفاء :

وتبلغ نسبته من جملة التقابلات ٢٠٫٨٧ ٪ ، وهى تمثل أعلى النسب جميعا ، وينضوى تحت هذا المحور :

• سياق الموت والحياة :

عاصفوا الدللة في الدنيا فعندهم

عز الحياة وعز الموت سيان^(١٢٨)

وتكاد المقابلة هنا تفرغ من مضمونها في التضاد ، لتتحول إلى وحدة لاثباتية فيها ، يقف فيها أهل الشام من الموت والحياة موقفا واحدا ، يقبلونه أو يرفضونه ، بما لا تغلب عليهم طبيعتهم الآلية الكريمة .

• الرخيص والثمن :

• أنا كسالتنجم نير وليري

• فاطرحوا تري وصولي ذهبي ^(١٧٣)

• حليته بدم زكي طاهر

• في حب مصر مصرته مبلول ^(١٧٤)

• الز والذل :

• واليري يصمدع من أغلافا

• بالزراع الحرا لا بالقصب ^(١٧٥)

• ما بال دنياه لا فاء وارفعها

• عليه قد أدبرت من غير إيلدان ^(١٧٦)

• - تقابل الجهات :

ونسبه ١١٫٢ ٪ . وامتدت مساحة هذا المحور إلى كل الأبعاد المكانية طولاً وعرضاً وسفلاً ، يرغم قلة وزوده نسبياً عند حافظ :

• الشرق والغرب :

• حي أرى الشرق أفضاه وأسمده

• عن مطمع الغرب فيه غير وهتان ^(١٧٧)

• اليمين والشمال :

• ونقلت في خالها الحضر بينا ويسرة وأماها ^(١٧٨)

• القريب والبعيد :

• وعلى رجال الجيش من صافي به

• أو راكب أو تلاح أو ذاتي ^(١٧٩)

• الأهل والأسفل :

• وإن شئت هنا يا سيده فاعلمي

• ويا مامها فاكلف ويا أرض فابلي ^(١٨٠)

• البر والبحر :

• له من دعوس الشم في البر مركب

• ومن تار الأوج في البحر مركب ^(١٨١)

• الوعر والسهل :

• ألح على أوعارهم وسهورهم

• وحيا عوس الظفر حتى تيسا ^(١٨٢)

ويترك التقابل في هذا المحور إلى التوحيد في إفادته للمعوم والشمول ، إلا إذا اتصل بالمقارنة بين الشرق والغرب في مسائل السياسة ومظاهر الحضارة ، فيظل التمايز بارزاً مؤدياً دوره في المقارنة .

تقابل الأجناس :

ونسبه ٧٫٤٧ ٪ . ويرغم تعدد سياقات هذا المحور فقد وردت لسياقته أبيات مفردة ، لم يتكرر فيها الجنس إلا في الجميع بين الذكر والنظم حيث ورد ثغاني مرات .

• الرجل والمرأة :

• فترى النساء مع الرجال سوافرا

• لايتقين عوادى الأجفان ^(١٨٣)

أو على الحاضر والمستقبل :

• هذي منافبه في عهد دولته

• لشاهدين وللأعقاب أحكيا ^(١٨٤)

• القديم والجديد :

• فعل مؤيدك الجديد غيبة

• وعلى مؤيدك القديم سلام ^(١٨٥)

• الليل والنهار :

• جاءت في تفصيله

• ووصلت ليك بالنهار ^(١٨٦)

• الأول والآخر :

• الين أوله والحمد آخره

• وبين ذلك صغر العيش لم يشب ^(١٨٧)

• الخلود والفناء :

• وكاد يصور إلى فلياكهم صم

• ويرضى ببع باليه بفانها ^(١٨٨)

وتتمثل أهمية التقابل في هذا المحور في امتداد الدلالة أحياناً ، باعتبار حركة الزمن الممتدة ، وإن كان هذا لم يمنع الشاعر من عكس حركة الزمن ومده إلى الوراء ، إذ كان الحاضر هو مركز الاهتمام ونقله ، كما في قوله لمصطفى صادق الرافعي :

• أولك - وأنت نبت السوم - عفى

• بشمرتك فوق هام الأولينا ^(١٨٩)

• - العظمة والخفارة :

ونسبه ١٣ ٪ . وتتضمن عدة سياقات :

• الكفر والإيمان :

• كسملت كلالا لوتناول كفره

• لأصبح إيماناً به يُصنف ^(١٩٠)

• لفقام بأمره الله حتى تورعت

• به دوحة الإسلام والشرك مجنب ^(١٩١)

وفي البيت الأول جاء الفعل (أصبح) بين المتقابلين ، فآلت الدلالة إلى الصبورة والتحول من حالة إلى حالة ، أما في الثاني فقد ظل التمايز بارزاً بين المتقابلين ، بل إن إضافة الدوحة إلى الإسلام والإيمان عن الشرك (بمجنب) قد زاد المقارنة وضوحاً .

• الضلال والهداية :

• إني لأبهر في أنساء برقه

• نورا به تهدي للحق ضلال

• فلا الحسابة في حق محامها

• ولا القرابة في بطل عايبا ^(١٩٢)

ويكاد يتداخل هذا السياق مع سابقه في اتصالهما بالقيم الدينية ، وإن كان الثاني أوسع في مجال التحرك الدلالي فيما يتصل بشئون الحياة الدنيوية أحياناً .

• القلة والكثرة :

الشعر في عرف السياسة فرسخ

واليوم في فلك السياسة جيل (١٨٤)

• الجمع والتفرق :

واذكر لنا عهد الذين بناهم

جمعوا عليك همومهم ونفروا (١٨٦)

ويظل التقابل بارزا في هذا المهور من خلال التجسيد للمادى العدى بين المتقابلين . ويجب ملاحظة أن التقسيم المهورى الذى رصدناه من خلال أنساق التقابل ليس جامعا مانعا ، فمن الممكن تحريك أسد الأساق من محور إلى آخر تبعاً للدلالة المقادة من النسق ، وتبعاً للملاقة التركيبية بين مفردات التقابل وغيرها من المفردات السابقة عليها أو اللاحقة لها . المهم أن علاقة التوتر ، والجذب ، والتنافر ، تظل مسيطرة على هذا المنبه الأسلوبى اللافت .

لقد كانت هذه المحاولة في تتبع أنماط التكرار - في فصائل المديح والتهاني عند حافظ - بمثابة استكشاف لإمكاناته التعبيرية تلك التى استخدمها بشكل لافت ، يتيح للمديح الأسلوبى إمكان التوضيف الشكل ، مع ربط هذا التوضيف بالبنية الحقيقية للعمل الأدبى ، ويربطه بشعرية الأداء ، ذلك أن الفرق بين الشعر والنثر إنما يؤول حقيقة إلى الناحية اللغوية الشكلية مع ربطها بالهيكل الخاص الذى يصنعه الشاعر من الربط بين الدال والمندول من جهة وبين المندولات بعضها ببعض من جهة أخرى

ولاشك أن التكرار النمطى كان وسيلة فنية أعانت كثيرا على خلق العلاقات المتعددة داخل البيت ، دون أن تتخطى ذلك إلى بناء القصيدة كلها ، مما جعلها وسيلة جزئية . وحافظ في ذلك لم يفرج عن السجع التقليدى للقصيدة العربية . وإن كان ذلك يعطى مؤشرا على معرفة دقيقة بإمكانات اللغة وكيفية استخدامها ، واستيعابا لكثير من مظاهر المرونة في الاستعمال .

كما تميز التكرار النمطى - عنده - بالتوازن بين الإخبار والإنجاء ، تبعاً للسياق الذى يرد فيه ، فكان يقرر أحيانا ويؤثر في أغلب الأحيان ، فحق الأسلوب التكرارى غاية الإنهام وغاية التأثير . ولا نستطيع القول إن حافظا قد وجه جهدا خاصا إلى إثراء الرصيد الدلائلى للغة بالتجديد أو التوسيع في دائرته ، بل يبدو أنه كان حريصا على أن يظل استعماله للوسائل التعبيرية من خلال المفردات محظوظا بمنعته القديم ، وأن تظل للمفردات ذاتها دلالاتها القديمة دون تحريك لحده الدلالة إلا في النادر القليل .

ولاشك أن الدراسة بعد ذلك تظل في حاجة إلى استكمال ، يتيح النمط التكرارى في بقية الديوان ، لكى تكتمل الصورة الموسعة لطبيعته الفنية والحالية .

• الإنس والجن :

لا يصبرون على ضم يحاولـــــــــــــــــه

باغ من الإنس أو طائر من الجان (١٧٤)

• الملك والشیطان :

تسبب الوحي نفسى من سواها

وينشئ ملكا في الشعر شيطاني (١٧٥)

• العرب والمجم :

وعطريه في يوم ذكراك أن مشيت

إليك ملوك القول عرب وأصعب (١٧٦)

• الحضر والبوادي :

وأنت تعرف (عمرا) في حواضرها

ولست تجهل (عمرا) في بواديا (١٧٧)

• النثر والنظم :

ففى النثر خاصصاً ومضى الشعر

ير . وألقى إلى الخيال الزمنا (١٧٨)

• اللفظ والمعنى :

لديها وفود اللفظ تنساق خلفها

ولود المعاني عشما عند شمع (١٧٩)

٧ - تقابل العواطف :

ونسبه كتابه ٧٤٧٪ وترد أنساقه في أبيات مفردة إلا في القليل - ومي :
• الحب والكراهة :

وسر كل معنى فارسي بهطاني

وكمل لغير منه أن يتودها (١٨٠)

• الفرح والحزن :

ميا لطور الزهر في أكاسها

فاحكات من بكاء السحب (١٨١)

• الصنع والحقد :

كثير الأيادي ، حاضر الصنع ، منصف

كثير الأعادي ، غالب الحقد ، مسصف (١٨٢)

• الحزف والأمان :

شهر به بعت الرجاء وأنفرت

أثم وبك خرفها بأمان (١٨٣)

• العقل والعاطفة :

فوحى عقل يسقول : هذا

ووحى قللى يسقول : ذاكا (١٨٤)

وتتحرك الدلالة في هذا المهور في خطين متوازيين أولها : خط التبادل كما في نسق الحب والكراهة ، ونسق الحزف والأمان ، وخط التلاقي كما في نسق الفرح والحزن ونسق الصنع والحقد .

٨ - تقابل الأعداد :

ونسبه ٥٤٪ وله نسقان :

المواضيع :

- (١) وصي القلم - مصطفى صادق الزاوي - ضبط محمد سيد العريان - مطبعة الاستقامة بالقاهرة ط ١ ج ٣ : ٣٣٦ ، ٣٣٩ .
- (٢) لليل السافر - ابن الأثير - ت د . أحمد الخوق ، د . يدوي طيانة - نسخة مصر : ١ / ٣٣٨
- (٣) انظر : امرؤ القيس حياته وضعه - دار كرم يلمشق للطباعة والنشر .
- (٤) ديوان حافظ - ضبط أحمد أمين وآخرون - دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٧ - ١ / ٥
- (٥) السابق : ٢٣
- (٦) السابق : ١٠
- (٧) السابق : ١٤
- (٨) السابق : ٣٩
- (٩) السابق : ٣٨
- (١٠) السابق : ٣
- (١١) السابق : ٣٣
- (١٢) السابق : ٢٦
- (١٣) السابق : ٢٤
- (١٤) السابق : ١٦
- (١٥) السابق : ٥
- (١٦) السابق : ٧
- (١٧) السابق : ١ / ٣٢
- (١٨) السابق : ٥٠
- (١٩) السابق : ٨
- (٢٠) السابق : ١٢
- (٢١) السابق : ٤٤
- (٢٢) السابق : ٤٠
- (٢٣) السابق : ١٤
- (٢٤) السابق : ١ / ٣٢
- (٢٥) السابق : ١٧
- (٢٦) السابق : ٩
- (٢٧) السابق : ٢٣ واليه عن الإمام محمد عبده
- (٢٨) السابق : ١٦
- (٢٩) السابق : ١١١
- (٣٠) السابق : ١٩
- (٣١) السابق : ٢٩
- (٣٢) السابق : ٦
- (٣٣) السابق : ٨ يريد عنه متقلدا سيمه
- (٣٤) السابق : ٣٧
- (٣٥) السابق : ٢٢
- (٣٦) السابق : ١ / ٢٢
- (٣٧) السابق : ١٢٧
- (٣٨) السابق : ٣٣
- (٣٩) السابق : ١٥٥
- (٤٠) السابق : ١٥٣
- (٤١) السابق : ٢٦
- (٤٢) خصائص الألوپ لى القوقيات - محمد لغادى الطرابلسي - منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ : ٧٣ ، ٧٤
- (٤٣) Principes De Linguistique Appliquée, Enrico Arcaini, Payot Paris. ١٩٣٧ p. 95
- (٤٤) ديوان حافظ . ١ / ١٣٦
- (٤٥) السابق : ٥١
- (٤٦) السابق : ١٣٨
- (٤٧) السابق : ٤٣
- (٤٨) السابق : ١٣٧
- (٤٩) السابق : ٢٣
- (٥٠) السابق : ١٤١
- (٥١) نقد الشعر : ١٤١
- (٥٢) الفراء : ٣ / ٣٧٧
- (٥٣) السابق : ٢٣
- (٥٤) السابق : ١٤١
- (٥٥) السابق : ٧٨
- (٥٦) السابق : ١ / ٨
- (٥٧) السابق : ١٥٦
- (٥٨) السابق : ١٠٩
- (٥٩) السابق : ٨ / ١
- (٦٠) السابق : ١٤
- (٦١) السابق : ٩٨
- (٦٢) السابق : ١٩
- (٦٣) السابق : ٤٠
- (٦٤) السابق : ٢٣
- (٦٥) السابق : ١٥٦
- (٦٦) السابق : ١٤٤
- (٦٧) السابق : ٤٨
- (٦٨) السابق : ١٣٧
- (٦٩) السابق : ٢٤
- (٧٠) السابق : ٧٢
- (٧١) السابق : ١ / ٣٣
- (٧٢) السابق : ٦٨
- (٧٣) السابق : ٦١
- (٧٤) بابة الإجازة - الآداب ولقيد عصر ١٣١٧ هـ - ١١٣
- (٧٥) السابق : ١١٣
- (٧٦) ديوان حافظ : ٤٦
- (٧٧) السابق : ٤٦
- (٧٨) السابق : ٦٤
- (٧٩) السابق : ١٢٩
- (٨٠) السابق : ١٢٩
- (٨١) السابق : ١٠٢
- (٨٢) السابق : ١٣٩
- (٨٣) السابق : ٦١
- (٨٤) السابق : ١٠٧
- (٨٥) السابق : ٦٠
- (٨٦) السابق : ١٥٨
- (٨٧) السابق : ٧٣
- (٨٨) السابق : ١١٢
- (٨٩) السابق : ٩١
- (٩٠) السابق : ٢١
- (٩١) السابق : ١٨
- (٩٢) السابق : ٤٢
- (٩٣) انظر اقل الفاء : ١ / ٣٦١ ، ٣٧٧ ، الفراء للمباري ٩٧ / ٣
- (٩٤) ديوان حافظ : ١٤
- (٩٥) السابق : ٢٢
- (٩٦) السابق : ٢٣
- (٩٧) السابق : ١٤
- (٩٨) السابق : ١١٨
- (٩٩) السابق : ١١١
- (١٠٠) السابق : ١٢٠
- (١٠١) نقد الشعر : ١٤١
- (١٠٢) الفراء : ٣ / ٣٧٧

(١٠٣) خصائص الأسلوب في التوقيعات : ٩٦	(١٤٥) السابق : ١٥٢
(١٠٤) ديوان حافظ : ٤٠	(١٤٦) السابق : ١٣٧
(١٠٥) السابق : ٩٤	(١٤٧) السابق : ٤٠
(١٠٦) السابق : ٤٠	(١٤٨) السابق : ١٩
(١٠٧) السابق : ١٤	(١٤٩) السابق : ٤٧
(١٠٨) السابق : ١٥٢	(١٥٠) السابق : ٤٣
(١٠٩) السابق : ٤١	(١٥١) السابق : ٢٢
(١١٠) السابق : ٣٥	(١٥٢) السابق : ٤٣
(١١١) السابق : ٨٩	(١٥٣) السابق : ١٨
(١١٢) السابق : ٧٤	(١٥٤) السابق : ٩٧
(١١٣) السابق : ٣٥	(١٥٥) السابق : ١٥٠
(١١٤) السابق : ٣٥	(١٥٦) السابق : ١١٥
(١١٥) السابق : ٣٠	(١٥٧) السابق : ١٤
(١١٦) السابق : ٦٩	(١٥٨) السابق : ٩٢
(١١٧) السابق : ٩٥	(١٥٩) السابق : ١٤٩
(١١٨) السابق : ١١٦	(١٦٠) السابق : ٢٣
(١١٩) السابق : ٨٤	(١٦١) السابق : ١٦
(١٢٠) السابق : ١٠٧	(١٦٢) السابق : ٨٤
(١٢١) السابق : ١٩	(١٦٣) السابق : ٤٠
(١٢٢) السابق : ١١٤	(١٦٤) السابق : ١١٣
(١٢٣) السابق : ١٠٥	(١٦٥) السابق : ٤٠
(١٢٤) السابق : ١٣٦	(١٦٦) السابق : ١٣٩
(١٢٥) السابق : ١١٦	(١٦٧) السابق : ١٣٨
(١٢٦) فصول في لغة العربية - د. رمضان عبد التواب - المطبوع ط ٢ : ٣٣٦	(١٦٨) السابق : ٥٩
(١٢٧) ديوان حافظ : ٢٣	(١٦٩) السابق : ٤٩
(١٢٨) السابق : ٥٩	(١٧٠) السابق : ١٢٧
(١٢٩) السابق : ٦٣	(١٧١) السابق : ١٧
(١٣٠) السابق : ٩٤	(١٧٢) السابق : ٥٤
(١٣١) السابق : ٧٤	(١٧٣) السابق : ٤٧
(١٣٢) السابق : ٥٨	(١٧٤) السابق : ١٣٧
(١٣٣) السابق : ١٤٦	(١٧٥) السابق : ١٣٥
(١٣٤) السابق : ٤٧	(١٧٦) السابق : ٧٢
(١٣٥) السابق : ٤٦	(١٧٧) السابق : ٨٧
(١٣٦) السابق : ٣٤	(١٧٨) السابق : ٦٢
(١٣٧) السابق : ١٥٢	(١٧٩) السابق : ١٢٠
(١٣٨) نقل الشاعر : ٣ / ١٤٩	(١٨٠) السابق : ١٠
(١٣٩) ديوان حافظ : ١٥١	(١٨١) السابق : ٣٨
(١٤٠) السابق : ١١٣	(١٨٢) السابق : ٢٢
(١٤١) السابق : ١٣٠	(١٨٣) السابق : ٤٨
(١٤٢) السابق : ١٥٧	(١٨٤) السابق : ١٣٣
(١٤٣) السابق : ١٥٠	(١٨٥) السابق : ١١٢
(١٤٤) السابق : ١٣٦	(١٨٦) السابق : ٤١

بناء الجملة في ديوان حافظ إبراهيم

على هنداوي

تلمح هذه الملاحظات إلى إلقاء الضوء على أحد قطاعات الجملة الخيرية ، وهو الجملة الاسمية مبنية ومنطية ومؤكدة ، وذلك من خلال تحليل الأخطاء المختلفة لكل نوع منها ، والأشكال الكثيرة التي تندرج تحت كل غلط من هذه الأخطاء . وقد عزز البحث - الذي يتخذ المنهج الوصفي وسيلته - بدراسة إحصائية استهدفت إيضاح نسب ورود كل نوع من أنواع الجملة الاسمية ، ونسب ورود كل غلط داخل نوعه ، وكل شكل في محله ، وذلك لمعرفة أي الأخطاء والأشكال أكثر شيوعاً واستخداماً لدى الشاعر ، وأيهما أقل شيوعاً ، ونشد ندرةً بالقرينة بسواه .

من اختلاف ، وما تصرف فيه الشاعر خلافاً للقياس . وأخيراً ثم عرض تقفية دلالات التراكيب التي استخدمها الشاعر حافظ إبراهيم ، وفي محاولة للإدانة مما عرض له البلاغيون في هذا الصدد قدر الطاقة .

وأود - قبل الخوض في هذه الملاحظات - أن أشير إلى بعض للملاحظات العامة التي أظنها مفيدة فيما نحن بصدد من إحياء للحديث عن الشاعر حافظ إبراهيم :

كان حافظ إبراهيم عباً للشعراء العباسيين ، وكان أحبهم إليه

وسعى إلى قدر أكبر من الوضوح والفائدة ، تمت مقارنة نتائج الدراسة الإحصائية تلك بنتائج دراسة مناظرة في المفضليات والأصمعيات ، وقد أوضحت تلك المقارنة تقارب نسب ورود بعض أشكال الجمل الاسمية في كل من ديوان حافظ إبراهيم . وبمجموع الشعر القديم ، على حين تفاوتت بدرجة كبيرة نسب ورود أخطاء وأشكال أخرى ، بل كشفت للمقارنة عن اختفاء بعض الأخطاء أو الأشكال في أحدهما دون الآخر .

وقد عرضت تراكيب الجمل الاسمية المختلفة التي استخدمها الشاعر على الأحكام التي تضمها أهم كتب النحو لكشف ما تدّ فيها

أبو نواس والبحرئ وأبو تمام، وهو يقول عن هؤلاء :

«أحب أبا نواس لأنه أعلمهم إذا أفاق، ثم يليه في
لكانة البحرئ فإن ديباجه كالفضة، أما أبو تمام فهو
شاعر الطعام، ولست أحب النبي، ولكني أحترمه
لأن لبيانه آثار العقل والحكمة، فأنا أقف إجلالاً له
وأقرؤه وأفكر فيه، ولكني لأعفي أشعاره،
ولا أرتضى لمعانيه، أما البحرئ فأكاد أخذه
بالخضن».

ويقول حافظ عن نفسه :

«إنني أميت للمنى إذا لم يفتق لى لفظ رابع».

ويشير إلى عوامل الإجابة في شعره يقول :

«وأن أكون في حالة من الشجن تجاوز الحزن،
أو أكون مضطراً عاجلاً، أو أكون في أرق،
أما الصفاء والأنس والفرح والسرور في الرياض وعند
الماء والشجر، فحدث في نفسى حالات لا تواتى
على التنظيم، فأنا لأبجد التصاوت في النفاذ نفسها
لأولاً وأنا حزين. وأنا أقوم بأن لكل شاعر شيطاناً،
لأنى أكاد أحمه بيمس في أدنى بالحنى، وأحياناً
يضرب، فيخلق على وأنا أقيد همسات بيت أكبه في
القوة، وأخر أكبه في القطار، وأخر وأنا أحدث
الأصحاب».

ويشير بعض الباحثين^(١) إلى أن «حافظاً» لم يكن يعتبر الشعر فناً
يدرس ويتلقى على أساندة على العكس من أحمد شوقى، وكل
ما فعله أنه كان يفتقر أثر البارودى في فحولة العبارة وإشراق
الديباجة.

أما ثقافته فإنها «تكاثر تكون حرية خالصة، تتعدد أكثر
ما تعتمد على كتب الأدب واللغة والأخبار، وقد اختزن في حافظته
سبهاً قديراً ضخماً، ووقف على بعض للمعارف العربية الأخرى
كالفلسفة والتاريخ والمذاهب الفكرية، ولكنه لم يكن يتعمقها،
ولهذا كان أنقص ما يمتاز به شعره أنه كان ذا مسحة عربية
صريحة»^(٢).

ولعل من أهم مصادر ثقافة حافظ المجالس التى كان يرتادها
ويلقى فيها أعلام الأدب والصحافة والسياسة في عصره.

ويبنى عبد الحميد سند الجندى ما قيل من إنقاذ حافظ اللغة
الفرنسية بقوله : «فلو كانت درايته بالفرنسية طيبة، لنضحت على
شعره، ولظهر فيه أثر الثقافة الغربية كما نرى في شعر شوقى، ولكلك
تجد مسحة عربية خالصة في ديباجته، وفى جوه، وفى معانيه وأغلب
الظن أنه لم يكن يحسنها»^(٣).

أما إنتاج حافظ إبراهيم الشعرى، فأغلب الظن أنه قد تأخر يسير
منه قد ضاع أو أخفى عمداً، ويمكن أن يساق بين يدى هذا الزعم
بعض ما ورد مؤيداً في سيرة الشاعر :

• من ذلك أن حافظ إبراهيم - كما يذكر أحمد أمين في مقدمة
الطبعة الأولى للديوان - كان «غير حريص على تلوين شعره،
فيكتبه في ورقة حيناً اتفق، ويلقيا أيضاً حيناً اتفق، فضع كثير
منه، ولولا فضل الصحف والمجلات في نشره والاحتفاظ به، لما
بقى من شعره إلا القليل»^(٤).

• ومن ذلك أن ضرورة الحياة الجأته في كثير من الأحيان إلى
الصمت، أو إلى إخفاء ما ينظم، حرصاً على وظيفته، أو خوفاً
من السجن، يقول أحمد أمين «ومن ثم كانت هذه الفترة في
حياته - وما أطولها - فترة نضوب في شعره...، ولعل أيام يؤسه
الأول روحته وأفرغته حتى قامت شبحاً دائماً أمام عينيه، تذكروه
بالويل والثبور وعظائم الأمور، إن هو أصيب في منصبه أو مأس
في مرتبه».

«ولعل ذلك الحزن لازمه بعد خروجه من وظيفته بإحالة إلى
اللماش، إذ ألفت حب الأمن واعتاده، وعقد عليه، حتى لقد
أنشدني قبيل وفاته قصيدته التى مطلعها :

لقد مر علم يساعد وهم

وابن الكسانة في جهاه بضم

وكانت نحر مالتى بيت يصف فيها وزارة إسمايل صدق
باشا، فأشرت عليه - والكلام لأحمد أمين - أن ينشر بعضها،
أويكتبها، أو يلقيها، أو يحفظ بها بأى شكل من الأشكال،
فقال : «إنى أعاف السجن ولست أحمله».

• ومن ذلك أيضاً أنه على الرغم مما كان يعرف عن حافظ إبراهيم،
من الظرف وسب النوادر والفكاهة، فإن هذه النوادر تقل في
شعره، ويطلق أحمد أمين ذلك بعدة أسباب، منها «أن الناس
كانوا ينظرون إلى هذه النوادر، كأنها من الأدب الشعبي الذى
لا يصبح أن يترقى إلى الأدب الأرستقراطى، ولذلك قل أن
يدخلوا - حتى الآن - فكاهتهم ونواديرهم في الأدب، كما
احقروا الفكاهة، واحقروا ألف ليلة وليلة، وقصة حنة
وغوها، ولم يعرها الأدباء الزرافون اهتماماً إلا في الأيام الأخيرة،
فكان حافظ إذا قال شعراً في فكاهة أو مزح عده من سقط
متاعه، ولم ينظر إليه عندما يتخير شعره للنشر أو التدوين»^(٥).

وتثير الدراسة اللغوية لعمل شعرى وتعرضه لنوع من الأحكام
يحمل في طياته شيئاً من التصويب أو التضخنة، تثير هذه الدراسة في
الأذهان ما شهدته البيئة العربية من خلاف بين النعاه والشعراء،
حول بعض ما عده النعاه تخصصاً في الإهراء أو التصريف في
استخدامات الشعراء.

أما الآن فإن الصراع يقف في ساحته النقاد وعلماء اللغة كل في
جانب، فكثير من النقاد يذكرون الدور الذى يمكن أن تسهم به
النتائج الحديثة في علم اللغة في تفسير الأفعال الأدبية، ويسلمون ذلك
تدخلاً لأمير له في عملهم.

فالتكامل بين دورى التأكد وعالم اللغة ضرورى وطبعى ، ولا جال للقول بأن أحدهما ينشأ عن صاحبه أو يفرض على له حراما .

الدراسة النحوية

الجملة الاسمية - موضوع الدراسة - هي التى يتقدم فيها الاسم ، ويغير عنه باسم مؤنث أو بفعل ، أو بجمله اسمية ، أو شبه جملة ، وذلك هو رأى البصريين ، أمّا حاجة الكوفة فقد جوزوا إعراب الاسم للتقدم على الفعل فاعلاً مقدماً (٩) .

وقد انقسمت طبيعة الدراسة تنقسم الجملة على نوعين :

الأول : تنقسم بحسب للمعان العامة ، وهى الإيجابيات والثنى والتوكيد ، وقد انقسمت الجملة الاسمية المبنية انقساماً داخلياً إلى كل من البسيطة ، وهى التى لم يسبقها فعل أو حرف من النواسخ ، والجملة المنسوخة ، وهى التى سبقها أحد الأفعال أو الحروف الناسخة .

الثانى : تنقسم داخلى تفصيلى لكل من الأنواع الثلاثة ، يتضمن الأخطاء الرئيسية التى يشملها كل نوع ، والأشكال التى تدرج تحت كل غلط .

وباستعراض الأخطاء والأشكال التفصيلية - التى تغل تجريدأ لاستخدامات الشاعر - يمكن أن نلاحظ ما يلى :

أولاً : الجملة المبنية

تركيب يشمل مجموعة من الأخطاء ، يندرج تحت كل منها عدد من الأشكال ، تنوع بحسب ما يعرض لكل من طرقي الإسناد فيها من تقدم أو تأخير أو تخصيص أو تعريف أو توكيد .

وقد لوحظ - من خلال الإحصاء - أن أكثرها وروداً هو الشكل الثانى الذى أعبر فيه عن المبتدأ للفرقة بكرة ، ويتفق ذلك مع ما نص عليه بعض النحاة من أن ذلك هو الأصل ، كما أن نسبة وروده في ديوان حافظ تكاد تساوى نسبة وروده في كل من المصنفات والأصصيات أمثلة :

نعم المصطفى في قهره جلا

لا سموت إليها وهى يغفال

(٣ / ٦ / ١)

وأشكافا شى فهذا منظم

وذلك مستشور وثالك مقسبب

(١١ / ١٧ / ١)

ويأتى الابتداء بالكرة في ديوان حافظ في المرتبة الثالثة من حيث نسبة ورود في باب الجملة المبنية البسيطة ، بعد كل من الابتداء بالمعرف ، وسلف المبتدأ ، ويغل المبتدأ الكرة الذى تقدم عليه شبه

وهو لى أية حال فإن من الواضح الآن ، أن الصراع بين الناقد واللغوى هو في الغالب نتيجة لسوء الفهم ، فالناقد يتجاهل استنباطات اللغوى ، واللغوى يتجاهل الملاحظات الشعرية التى يدلى بها الناقد ، فاللغوى مشغوف بإبراز ما في مقولات الناقد من الغموض والصمم ، إلى درجة تجعلها غير ذات أهمية تذكر ، والناقد يفترض أن التحليل اللغوى الجامد لنص من النصوص يدمره أو يفسد جهالة بصورة بالغة (١٠) .

والذى يتبصر لعلماء اللغة ودعواهم ، يفتح بأن اللغة هى مادة الأدب وحامله ، مما يترتب عليه - في رأيه - أن يكون للغوى الحق في إصدار الأحكام الأدبية ، ويمكن كذلك القول باطمئنان إن النصوص الأدبية مقولات لغوية ذات دلالات خاصة تتكون من الأبنية اللغوية المتاحة وتقدم من خلالها . ومادام اللغوى يلتزم بالتصرف في إطار نظامه - أى دراسة وتحليل بنية اللغة وما يتصل بها من نظم فرعية ، مادام يفعل ذلك ، فإنه يصبح من السهولة بمكان أن نخطو إلى نقطة تتصلق عندها بأن اللغوى ، في تعامله مع المقولات الأدبية - إنما يتعامل في الوقت نفسه مع ظواهر تلام هذا النظام وتتسنى إليه ، وعلى ذلك فإنه - أى اللغوى - يجد ما يؤيد تدخله في تحليل النصوص الأدبية .

وفترض هذا الفريق - بادئ ذى بدء - أن الأدب لغة ، ولين ثم فإنه خاضع بطبيعته للتحليل اللغوى ، الذى يمكن أن يضيف إلى وصف النصوص الأدبية .

ولعل الرأى الأجدد بالقول في هذا الصدد ، هو القائلى بأن الصعوبة هنا ناشئة عن القصور في فهم دورى كل من اللغوى والناقد ، وأن نظام علم اللغة لن يجل على الإخلاق على النقد الأدبى ، أو يغير بشكل حاد من أساس مقولاته ، حتى يصبح شكلاً ناعماً ذا معنى من أشكال المعرفة الإنسانية ، فالسمة الغالبة والأساسية للدراسات اللغوية الحديثة أنها تسعى لأن تكون وعلاً منسجماً والسمة الأساسية للأدب أنه يعنى بالقيم ، وهذه ليس من اليسير «تطويعها» للمنهج العلمى (١١) .

وفي مقام الانتصار لعلم اللغة ومناهجه ، هناك من يؤكد دور عناصر التحليل اللغوى ومصطلحاته ، بإعيارها عنداً أساسية للدراسة الأسلوبية ؛ فوصف جملة من الجمل بأنها مركبة أو معقدة Complex يمكن عده حكماً أسلوبياً ، كما أن اصطلاح «معقدة» من المفردات التقليدية للأسلوبية ؛ كذلك يتبنى وصف جملة من الجمل بأنها شاذة أو غير صحيحة نحويًا Ungrammatical ، أو بأنها غير مقبولة Unacceptable ، يتبنى مثل هذين الضربين من الوصف إلى الاصطلاحات التقليدية للأسلوبية .

وإذا سلمنا بأن معظم الأدباء - إن لم يكن جميعهم - يمدون إلى ضرب من اختيار بنى معينة تشيع في أثناء أعلاهم ، فإنه يمكننا التسلح كذلك بأن في مكتبة الأدب أحداث تنوع في هذه البنى ، يتنوع تنوع في الأسلوب ، وغالباً ما ينشأ التأثير الأسلوبى Stylistic effect عن تحويل طفيف في البنية التركيبية (١٢)

جملة أكبر نسبة ورود بالنسبة لأشكال هذا النمط .

أمثلة :

بإمامنا في الزمان له

همة دقت عن السيلطن

(٧ / ٣ / ١)

وفي حديث في شأن مرعظة

لكل ذي نكرة بأي تناسيا

(٩ / ٨٢ / ١)

وتم شكلان من أشكال الابتداء بالنكرة في المفضليات والأصمعيات لم يرد أي منها في ديوان حافظ وتجريدهما :

١ - ولولا مبتدأ نكرة + خبر.

٢ - واو رب + مبتدأ نكرة + خبر جملة .

ويمكن القول إن الأشكال التي تحقق فيها غط الابتداء بالنكرة في ديوان حافظ لإبراهيم لم تستغرق إلا حالات محدودة من تلك التي صرح النحاة فيها بجواز الابتداء بالنكرة ، فضلاً عن أن أغلبها استغرقه شكل الابتداء بالنكرة المسبوقة بمختص (ظرف أو جار ومجرور) .

ويحل حذف المبتدأ المرتبة الثانية من حيث نسبة ورود التي استغرق معظمها الحذف الجائر ، ومن أمثلة ذلك :

نفوس لها بين الجنوب منازل

بناها التي واختارها الحب معبدا

(٥ / ٧ / ١)

أجوت (سعد) قبل أن غيا به؟

عطب على أبناء مصر جليل

(٣ / ١١ / ١)

أما الحذف الواجب للمبتدأ في ديوان حافظ فقد اتخذ صورة المصدر النائب عن فعله ، ومن أمثلته :

صراع وعُدو يعيد الذي

وونب يكاد ينال السها

(٦ / ٢٢٦ / ١)

أنجاة من القطار ، من الحب

ح من النهر ، جل رب الأنام

(٣ / ٢٨٦ / ١)

وتبقى مسألة تقديم الخبر وتأخيره ، وحالات الوجوب والجواز في كل ، وهنا نشير إلى أمرين :

الأول : أن تقسم الجملة الاسمية إلى مثبتة ومؤكدة اقتضى إدخال

بعض مسائلها ، من حيث تقديم أحد ركنيها على الآخر أو تأخيره ، في الأبواب التي تناسب معانيها ، وذلك مثل المبتدأ أو الخبر الواقفين في أسلوب قصر أو قصر ، فهذان يستخان في باب الجملة المؤكدة ، ومثلها المبتدأ والخبر الواقع بينهما ضمير الفصل .

الثاني : أن بعض مسائل التقديم والتأخير عمت دراساً في باب الجملة المثبتة ولكن ضمن أنماط أخرى ، فالخبر الواجب تقديمه على المبتدأ النكرة ، والخبر الواجب تأخيره عن المبتدأ إذا كان نكرة تدل على دعاء ، قد عشتا ضمن غط الابتداء بالنكرة .

وقد حقق غط تأخير الخبر وجوباً أقل نسبة ورود في ديوان حافظ لإبراهيم ، بالمقارنة بغيره من أنماط الجملة المثبتة البسيطة ، في حين غلت منه المفضليات والأصمعيات ، أما تقديم الخبر فقد جاء في المرتبة الرابعة في ديوان حافظ ، وغلبت عليه تراكيب التقديم الجائر ، مثل مجيء - أي الخبر - شبه جملة والمبتدأ معرفاً ، أو مجيء نكرة والمبتدأ معرفاً ، وزادت نسبة وروده في المفضليات والأصمعيات عنها في ديوان حافظ زيادة يسيرة .

أمثلة .

إن مجلدي في الأوليات عريق

من له مثل أولياتي ويحدى

(٦ / ٩١ / ٢)

أين الشباب الذي أودعت نفسيه

أين الجلال - رهاك الله - والشيم

(٨ / ١٦٣ / ٢)

فن أنسا بين سلوك الكلام

ومن أنسا بين كيرام الحسب

(٢ / ١٧٦ / ١)

• • •

أما الجملة المثبتة المنسوخة ، فشكنا منها بما نسخته «كان» ، ويلاحظ بشأنها ما يلي :

أولاً : لم يرد اسم كان بلفظي الماضي والمضارع نكرة في ديوان حافظ ، في حين ورد نكرة في المفضليات والأصمعيات متخذة ثلاثة أشكال .

ثانياً : لم يرد في ديوان حافظ تراكيب تقدم فيها اسم كان عليها إلا شبه جملة في حين تقدم - وهو اسم - في المفضليات والأصمعيات .

ثالثاً : لم يرد في ديوان حافظ تراكيب حذفت فيها كان مع أحد معموليها أو كليهما ، في حين ورد حذف كان مع اسمها في المفضليات والأصمعيات .

أعلا بولاي الرئيس وليس من
شرف الرئاسة أن أواك وكلا
(١ / ١٧٢ / ١)

شتموا كلهم وليس من المم
ة أن يشمت الزوى في طريد
(٢ / ٤٣ / ٥)

وقلت لهم للشيخ فينا مشية
فلبس لنا من دهرنا - ما نناول
(٢ / ١٢٥ / ٧)

٢ - ليس + اسم (ضمير الشأن محذوف) + خبر جملة فعلية :

عالة الأكار لا تحش البيل
ليس بيلي من له ذكر خلعة
(٢ / ١٩٨ / ٢)

وأرصدوا في رقبيا ليس بخطته
هجم الفؤاد إذا حاولت ذكراك
(٢ / ٢٥١ / ٤)

٣ - ليس + اسم (محذوف) + خبر جملة فعلية :

وليسني البدوي أن صليقه
عن وجه الميهود ليس يحول
(١ / ٧٦ / ٨)

في طي شفته أسرار مرحلة
للعالمين ولكن ليس بفشيها
(١ / ٩٤ / ٩)

أما استخدام ولاء فقد تعددت أشكاله بتعدد أحوال ولاء
فشيها . وكان أكثر أحوالها وروداً في ديوان حافظ عاملة عمل
ليس ، ولم يختلف الأمر كثيراً في شأن « ما » فقد عملت عمل ليس
في بعض التراكيب وأهملت في تراكيب أخرى ، وكان أكثر أشكالها
وروداً في النيبان ذلك الذي تقدم فيه الخبر وهو شبه جملة وتأخر
الاسم .

أما « لات » فإن نمطها قد تحقق من خلال شكل واحد . هو
المصوص عليه في كتب النحاة محذوف الاسم وخبره لفظ « حين » .

قال الرئيس لما لقول بعده

بإع تطول وللأدح رونق
(١ / ٤٢ / ٨)

قل للفير إذا سألت فلا تحف

رداً لما في الساحتين فيجبل
(١ / ٧٥ / ٧)

وابها : يدل التركيب : كان + اسم (مذكور أو محذوف) + خبر
جملة فعلية ذات فعل مضارع ، على ما يمكن أن يطلق عليه
« الماضي المستمر » .
أمثلة :

قد كان جلم رسول الله يؤسها
فجاء بطش (أي حصص) يُطشها
(١ / ٩٥ / ٩)

قد كان يحبها كما
تحبى محالها الحباب
(١ / ٣٠٥ / ٤)

كنت تعطي فالك اليوم تعطي
أين باليك ؟ أين رب المكان ؟

حاصباً يدل على ما يمكن تسميته « الماضي البعيد » كل من
التراكيب :

(أ) كان + اسم + خبر جملة فعلية ذات فعل ماض
مسيوق أو غير مسيوق بقد .

(ب) كان + اسم (ضمير الشأن) + خبر جملة فعلية ذات
فعل ماض .

أمثلة :

وقد كنا جعلناها زماما
فواغى إذا تُطِيع الزمام
(٢ / ٥٧ / ٨)

دعمة من دموع عهد الشاب
كنت عباتها ليوم المصاب
(٢ / ٢٣٨ / ٤)

وقيل خالفت يا (فاروق) صاحبنا
ليه وقد كان أعطى الفوس بارينا
(١ / ٨٦ / ٦)

• • •

ثانياً : الجملة المنفية

تحقق هذا النوع في ديوان حافظ من خلال أربعة أنماط ، كان
أكثرها وروداً الجملة المنفية بـ « ليس » ، ويليها المنفية بـ « لا » ، ثم
المنفية بـ « ما » ، ثم المنفية بـ « لات » . وتفرّد الديوان بثلاثة أشكال
للجملة المنفية بـ « ليس » هي :

١ - ليس + خبر شبه جملة مقدم + اسم مصدر مؤول :

معموليا في تأويل مصدر ، وبين نسبة التوكيد إليها . في كتاب
سيويه ٣ / ١٢٤ حاشي «السراي : لأنها جميعاً للتوكيد.
ومجرىان مجرى واحداً» ، وفي حاشية الصبان
(١ / ٢٧٠) : «ولا ينافي كون المفروضة للتوكيد أنها بمعنى
للمصدر ، وهو لا يفيد التوكيد ، لأن كون الشيء بمعنى الشيء
لا يلزم أن يساويه في كل ما يفيد» .

ومن أمثلة التوكيد باستخدام تراكيب خاصة في ديوان حافظ
إبراهيم :

وأنسه ولود لا يَبْدُ مودده

من الخيبة لا يبعنيه ساقيا

(١ / ٨١ / ٦)

فوتت وفي شمع السنا

حمر من وفي لافلك عمار

(١ / ٢٩٤ / ٤)

دلالات التراكيب

يميز بعض الباحثين الجملة الاسمية بأنها التي يدل فيها المسند على
الدوام والتبوت ، أو يصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافاً ثابتاً غير
متجدد ، وهذا التمييز يستلزم النوع الذي يميز فيه بالفعل ، ويضمه
إلى الجملة الفعلية ، وذلك رأى الكوفيين . والحق أن الجملة الاسمية
يمكن أن تدل على معنى الزمن ودرجات متفاوتة حتى لو استغنيا عن
الإخبار بالفعل ، وإدخال أحد الأفعال التاسعة على الجملة
الاسمية ؛ فهناك قرآن في الجملة تشير إلى بعض الأزمنة ، كالأنفاظ
الدالة على الزمن صراحة مثل «اليوم» ، «غدا» وأمثالها ، كما أن
اسم الفاعل - كما ينص سيويه (١ / ١٦٨ ، ١ / ١٣٠) يساوي
في معنى والعمل الفعل المضارع المفعول به في مثل قولنا : هذا ضارب
زيداً غداً ، وكذلك «كان زيد ضارباً أباه» وإنما تحدث أيضاً عن
اتصال فعل في حال وقوعه ، وكان موافقاً زيداً ، فهذا جرى مجرى
الفعل المضارع في العمل والمعنى متوناً . وكما يدل اسم الفاعل متوناً
على ما يدل عليه الفعل المضارع من زمن الحال والاستقبال ، يدل
المفعول المرفوع بأن إذا كان وصفاً على زمن الماضي ، كما ينص سيويه
«وإذا قلت : هذا الضارب وإنما ترفعه على معنى : الذي ضرب» .

أما في ديوان حافظ فقد أتى الخبر المرفوع بأن على خبرين :
الأول وصف كاشعاف الطافين والصفات المشية ، والثاني : أسماء
ذوات جامدة ، ومنها :

فصبحت كالدهرى أعهد شهو

وحبيبه وأنا الطريد المروق

(١ / ٤٢ / ٤)

وهو أجلى في أنسا

لحب الفصاحة والبلوى

(١ / ١١٧ / ٩)

ليت شعري هل لنا بعد التوى
من سبل للآ أم لات حين
(١ / ٢٤٥ / ٧)

لا عِلْ بمملك مؤنس
نفسى ولا قلب رجم
(١ / ١٧٤ / ١٢)

فلمنا ذلك المكان علاء
لارقبيا يخفى ولا نسا
(١ / ٦ / ٤)

لأنت تقصر. في ولا أنا مقصر
أصبى وصيت ، هل من يحكم؟

...

الثالث : الجملة المؤكدة

وأكثر أمثاتها وروداً هو الجمل المؤكدة بالأداة «إن» ثم «أن»
بنفس الترتيب ويستلزم متقاربتين ، وعلى هذا الخط ما لحقت اللام
فيه خبر «إن» .

وانفرد ديوان حافظ بالخط الذي أكدت فيه الجملة الاسمية من
خلال تراكيب خاصة .

وقد جرى لنا في تحديد أمثاط الجمل المؤكدة على ما تماره النحاة
من عد «أن» حرفاً دالاً على التوكيد مثل «إن» تماماً ، وهنا نلاحظ
ما يلي :

(أ) ميز النحاة بين «إن» و«أن» بأمرين : الأول موقع كل منهما
في الجملة والثاني عملها . وتميزت «إن» بضرورة تصدر
الجملة ، وبأنها تعمل فيها بعدها ، إذ إنها بمنزلة الفعل
لا يعمل فيها ما يعمل في «أن» ، «كما لا يعمل في الفعل
ما يعمل في الأفعال» (كتاب سيويه ٣ / ١٢٠) أما «أن»
فهي اسم ، وما عملت فيه صلة لها ، وتكون «أن» اسماً
(نفسه ١١٩) .

(ب) أن كلام سيويه بشأن إمكان إحلال إحدى اسمي عمل الأخرى
يقوم في الأساس على تقديم استثناء في الكلام لا على ترادف
معنيهما . (نفسه ١٢٢ وما بعدها) .

(جـ) أن اشتراك الاليتين في نصب الاسم ورفع الخبر في الجملة
الاسمية ، جعل النحاة يسمون بينهما في الدلالة على معنى
«التوكيد» ، رغم ثبوت هذا المعنى لإحداهما من الأخرى
وهي «إن» ، بل إن بعض النحاة يؤكد ترادفها . يقول المبرد
(المقتضب ٤ / ١٠٧) : «وإن» و«أن» مجازهما واحد ،
ولذلك عدناهما حرفاً واحداً .

وذهب بعضهم إلى أنه لا تمارش بين كون «أن» تقع مع

أما موضوعها الخلف والتقديم، فإن التثبيث بها يسوقنا إلى القول باستبعاد فكرة الأصل عن ترتيب عناصر التراكيب المختلفة في اللغة، فلا يقال مثلا إن الأصل في تراكيب الجملة الاسمية أن يتقدم مبتدأ - أو المستند إليه، ويليه الخبر - أو المستند، ومعنى ذلك أن المستند إليه لم يتقدم هنا أو يخلف هناك، للضرورة نحوية بل مراعاة للسياق، أو مقتضى الحال، مع شيء من التوسع في المقصود بالحال لتشمل - إلى جانب حال المخاطب - حال المتكلم، أو الكاتب، وضرورات التعبير وتمثل أحوال وضوح المخوف من السياق، ولذكوره أو لكونه موضوع الكلام، الصورة الشائعة لحلف المبتدأ في ديوان حافظ، ومن أمثلة ذلك:

فلما ماسألني قلت عنهم

أمة حرة وشعب أسير

(٤ / ٢٢٢ / ١)

بسمه تجمل الجبان شجاعاً

وعبيد البغيل أكرم نالو

(٧ / ٢١ / ١)

وديممة ردت إلى ربا

ومسالك الأرواح أول يا

(٥ / ٢٤٦ / ٢)

ويمكن أن يقال عن التقديم والتأخير كلام يشبه ذلك، فقد جعلت كتب البلاغة تتخذ معياراً يتصف بالمرونة والتعميم في بيان اعتبارات التقديم والتأخير، وهو «الأهمية»، وهذه الأهمية صور تزاوج بين الالتزام بالقاعدة وتشويق السامع إلى ما تأخر ذكره. وقد اندرجت كثير من صور التقديم والتأخير تحت معنى التوكيد، وهو من المعاني العامة التي تفرض وجوبها أولاً، ثم كان السعي وراء مبررات هذا الوجود وصوره. وربما كان أطراف مثل هذه التعلقات في التعامل مع النصوص الأدبية، داعياً إلى إيجاد فهم أكثر وعياً لدلالات التراكيب المختلفة، يبرأ من تلك المقلولات العامة كمرعاة مقتضى الحال، والمعاني العامة كالتوكيد، ويبدأ من التراكيب ذاتها.

هوامش

(١) انظر: حافظ إبراهيم فاضل النيل، ج ٥، عبد الحيد من الحيد ١٢، ١٣.

(٢) السابق.

(٣) نفسه ٧٤.

(٤) مقدمة الطبعة الأولى ٤٢.

(٥) مقدمة الطبعة الأولى ١٧.

(٦) Curtis W. Hayes, *Linguistics Clmp.* 16, p. 198 (edited by Archibald A. Hill).

(٧) Ibid.

(٨) See: J. P. Thorne: *New Horizons in Linguistics* Chap. 9, pp. 188, 189, 190.

(٩) انظر: حاشية الصبان ٤ / ٤٩، الرد على الصبا ١٠٣.

النعم الناصر قدوة ومضاء

وينهضوا إلى العمل واعزموا

(١٠ / ٦١ / ١)

فهو ابن أكرم من سادوا ومن ملكوا

وهو الأب القنصى للعادة النجب

(١٠ / ١٤ / ١)

ولم يتضح من تتبع أمثال هذه السياقات، أن هذا النوع من أنواع الخبر يدل على معنى الزمن الماضي، وهذا النوع يفيد فحسب اتصاف المبتدأ به على سبيل الإخبار التقريري الذي لا مدخل للزمن فيه.

أما الإخبار بالاسم الموصول فقد حمل في بعض التراكيب الدلالة على الماضي، كما حمل في تراكيب أخرى الدلالة على الحال.

ومن أمثلة الضرب الأول:

لها اللسان نكلا

عنا بهد القارعة

(٣ / ١٤٣ / ١)

لسهر الذي ابتعد الربا

ولقام ركنَ العجبر

(١ / ١٩٤ / ١)

ومن أمثلة الضرب الثاني:

ولنبذ الحياة ماكان فرعى

ليس فيها مسطر أو أسير

(٣ / ٢٣٢ / ١)

ليك نحن الألى حركت أنفهم

لما سكت ولما شالك العدم

(١٠ / ١٦١ / ٢)

يا مهر حبلك ما بلغت من الخى

صديق الرجاء وصحت الأحلام

(٩ / ١٨٧ / ٢)

والسياق في التراكيب السابقة هو الذي يطلع معنى للمعنى أو المضارعة على الاسم الموصول فهو نفسه يميز من السياق لا يميز هذا المعنى أو ذاك، كما لا تحمله جملة الصلة الفعلية أي كانت صيغة فعلها.

وعلى مستوى آخر، يميز الإخبار بالمعرب والاسم الموصول، بضرب من توكيد علاقة الإنسان، فالاسم الموصول «يجب» به ليفصل بين أن يراد ذكر الشيء بجملة قد عرفها السامع له، وبين ألا يكون الأمر كذلك، «دلائل الإيجاز ٢٢٣».

على حسن

مكتبة الآداب

٤٢ ميراث الأديب القاهرة ت ٩٢٠٨٦٨ - ٩١٨٦٧١ - مكتبة الشاوي بالحمية الجديدة ت ٩١٩٣٧٧

يسرها أن تقدم للقارئ العربي

توفيق الحكيم

جميع مؤلفات الكاتب الكبير
وأحدث ما صدر له:

- التعاودية مع الإسلام والتعاودية
- حديث مع الكوكب

محمود تيمور

جميع مؤلفات الكاتب الكبير
كما تقدم:

- شعراء النصرانية في الجاهلية
- لامية العرب
- الامتجاعات الوطنية في الأدب المعاصر
- أدب النساء في الجاهلية والإسلام
- العلم وقواعد العقائد للإمام الفزاري
- أنفسية بن مالك
- (الأشعري، السجاعي، ابن عقييل، الهادي، الصبان، الحضري)

● ديوان علي شوق
تحت الطبع:

- ديوان الأعرشي الكبير
- ديوان البهاء زهير

تطلب من الناشر وجميع المكتبات الكبرى في مصر والعالم العربي

مفاهيم تنعريفية

عند حافظ إبراهيم

عبد الرحمن فهمي

لا نتوقع أن نجد عند حافظ نظرية في الشعر كاملة أو غير كاملة ، فالرجل لم يزعم أنه صاحب مدرسة شعرية ، ولم يفهم نفسه في معارك النقد الأدبي التي احتملت بصورة خاصة في النصف الثاني من حياته ، ولم نستطع أن نماركه في هذا المجال إلا على أجزاء من مقال ، ومن حديث صحفي ، وعلى قليل من التطبيقات المروية التي يطلب عليها الطابع البلاغي أو الفكاهي ، بل إنه كان يضيّق بالنقد الذي يريد أن يتعمق النص الأدبي إلى أبعد من مظهره الخارجي المريح . ويستشف هذا الضيق من نصيبته للأستاذ عبد الرحمن صدقي عندما علم أنه من أصحاب العقاد ،^(١) ومن رده على الدكتور طه حسين عندما أراد أن يناقشه في غير مصطلق كامل الذي أهاب به في قصيدته أن يكرر ويهمل ويطلق ضلّفه جالياً^(٢) .

ولكن لحافظ آراء في الشعر مبعثة في ديوانه المنشور . وقد تبناها في حواشي ما تبين وأربعين بيتاً مرفقة على أكثر من مائة وخمسين موضوعاً من الديوان . تحدث فيها عن قضايا شعرية متعددة . كالقدح والحديد ، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال ، ولغة الشعر ، والعلاقة بين اللفظ والمعنى . رسالة الشعر الاجتماعية . ومكانته ... إلى غير ذلك من الموضوعات التي يمكن أن تعين على تكوين صورة المفهوم للرجل عن الشعر . وإن كانت نافصة في بعض أركانها . وقد كان حديثه في هذه المواضع نصاً صريحاً حيناً ، ومطلقاً بالتشبيات ، وأجاذات حيناً آخر ، ولكنه في كلتا الحالتين كان صاحب موقف واضح من هذه القضايا ، مما يجعل هذه الصورة المبهمة للشعر قيمة نقدية تعين على مزيد من فهم الرجل ، ومزيد من تقييم شعره ، وتلقي شعره أكثر على دوره بين شعراء عصره ، وأثره في من تلاه من الشعراء ، ولعلها أيضاً - وهذا ما آمل - تتصله من بعض ما وجه إليه من نقد تراوح بين محاسبة قاسية على بعض شعره ، وبين إنكار تام لشاعريته .

الشاعر آراء في الشعر محارة للجر السائد أو التيار الغالب في الحياة الأدبية ، وبخاصة إذا كانت هذه الآراء من بين المسلمات التي رسخت في أذهان العصر ، أو كانت على العكس آراء ثائرة على هذه المسلمات بشرط أن تكون الحركة النقدية المنادية بها قوية الأثر في

ولكننا نحب - قبل أن نبدأ في تتبع آرائه في الشعر - أن نقدم بين يدينا ثلاث ملاحظات :

أولاًها أن ما يتوّلّه الشاعر لا يعني أنه يؤمن به كله ، وأن ما يؤمن به لا يعني أننا سوف نجد له كله أصداء واضحة في شعره ، فقد يرد

توجيه الرأي الأدبي العام. وقد عاش حافظ فترة خصبة من التأخيت، ناحية المسلمات وناحية الحركات الثورية؛ فقد ولد وشب في فترة شاع فيها أن ما فعله البارودي من العودة بالشعر إلى جزالة العباسيين والأيوبيين هو الطريقة المثلث التي ينبغي أن يتبعها كل شاعر. ثم عاش النصف الثاني من حياته - وهو فترة نضجه - وسط دوامة عتيفة من الاتجاهات الجديدة التي ترفض مفهوم العودة إلى القدم، وتقدم - في مصب - مفاهيم وآراء استقتها من دراسة الآداب الأوروبية. ولا تفتي بهذا مدرسة الديوان قطعاً، فقد كانت هناك اتجاهات أخرى لا تقل عنها ضجيجاً وصخباً، وإن كانت تغالفها في المنبع وفي الغاية، لطف حسين وهيكمل وسلامة موسى مثلاً. وقد عاصر حافظ كل هذه الاتجاهات، وارتبط بأصحابها بروابط تتفاوت بين مجرد المعرفة السطحية وبين الصداقة التي تدفع إلى الإتيار والمودة كما وصفها طه حسين.^(٢)

وإذا لاحظنا أن حافظ إبراهيم كان ينشئ المنتديات الأدبية ومجالس الأدباء في الصالونات والمقاهي ودور الصحف، ويفعل هذا بصورة دائمة، وإن كان، في نفس الوقت، ذا حافظة لافظة لما يسمع، وإذا روح جمعية تجمل من عقله ونفسه. وقلبه مرآة لجمته^(٣)؛ وإذا لاحظنا أيضاً أن بعض أصحاب هذه الحركات النقدية الثائرة كانوا أميل إلى حافظ من شوق، وأكثر تقديراً لشاعريته ولشخصيته الواضحة الصريحة من تقديرهم لشخصية شوقي للثورة المحمّدية^(٤)، وأن هجومهم على شعر حافظ كان رقيقاً أقرب إلى اللعب منه إلى الهجوم والتسفيه كما فعلوا مع شوق - إذا لاحظنا هذا جميعه لن يصيح من المستبعد أن يردد حافظ بعض أرائهم مجازاة لهم دون أن يؤمن بها كلها. وأن ما يؤمن به منها قد لا يمتنع لمكانته الفنية وأدواته التعبيرية أو ظروف عصره أو كل هذا معاً، على أن يطبقه في شعره. ونتيجة لهذا فإننا قد نجد مفاهيم شعرية يتنادى بها دون أن نجد لها صدقاً في إبداعه الفني. ولعل أوضح مثل على هذا أنه قرر في سنة ١٩٢٩ أن الشعر فن جميل؛ وكان قراره هذا في بيتين هما من أسفح النظم وأبعداه عن الفن الجميل:

أعجمي يجيب وكبلاً
لنا وسيم الوكيل
فلينم الشعر بهلاً
فالشعر فن جميل

وهو يعني بالفن الجميل هناك ما نفهمه نحن الآن من مدلول هذا الوصف كترجمة للاصطلاح الفرنسي *Beaux Arts* - يدل على هذا ما جاء في الديوان تقديماً للبيتين «تبتة لصاحب السعادة نجيب الملل بك. قال هذين البيتين مرتجلاً عندما تولى وكالة المعارف للتعليم الفني والفنون الجميلة سنة ١٩٢٩».

هذا عن الملاحظة الأولى التي نقلها بين يدي هذا البحث عن مفاهيمه الشعرية. أما الملاحظة الثانية فهي أن حافظاً قد شغل بهذه القضايا الشعرية التي ذكرناها آنفاً منذ وقت مبكر من حياته الفنية؛ في ديوانه المنشور - وهو مرتب ترتيباً زمنياً لحسن الحظ - نجد

يواجه في ثاني قصيدة (١٨٩٩) قضية المطلع التقليدي لقصيدة الملح العربية، فيأتي أن يتابع القدماء في وجوب اختناصها بالتشبيب وبكاء الأطلال، أو يوصف الخمر كما دعا إليه أبو نواس، أو يتضمن القصيدة فخراً بنفسه كما استقر هذا أبو الطيب المتنبي. وبمباراة أوضح فهو يهدم كل التقاليد المتوارثة لقصيدة الملح، سواء كانت جميعاً عليها كالتشبيب وبكاء الأطلال، أو كانت ثورة عليها كدعوة أبي نواس التي لم يتابعها فيها أحد، بل لم يتابعها هو نفسه، أو كانت خصوصية فردية كخمر المتنبي؛ فينبئ الشيخ محمد عبده ويعده مفتتحاً قصيدته بهذا الرغض للاتصاحية التقليدية:

سلفك لم أنسب ولم أتغزل
ولمّا أفت بين الهوى والتدل

ولما أصف كاساً، ولم أهلك مثلاً
ولم أتسلح فخراً ولم أتسل
فعل هذا في سنة ١٨٩٩ كما أشرنا، وظهر هذا الموقف مرات عدة خلال حياته الشعرية، حتى عاد إليه بعد ثمان وعشرين سنة، فقال في سنة ١٩٢٧ وهو يياح أحمد شوقي بإمارة الشعر، وهي قصيدة مدح في جوهرها:

ملأنا طباقي الأرض وجدا ولوعة
يتهد وعسد والرياب ويوزع
وملت بنات الشعر منا مواقفاً
بسقط النوى والرفقن ولعلع

ولكن ما ينبغي التوقف عنده هو أن موقفه في أثناء هذه السنين يتطور، فيزداد وضوحاً وتطوراً، ويزداد جرأة في مواجهته، ويتبدى إلى السبب الحقيقي - أو ما يجيل إليه أنه الحقيقي - في هذا الرغض؛ فيبدأ نراه يعالج موقفه في سنة ١٨٩٩ تمليلاً ساذجاً، هو أقرب إلى الاحتذار منه إلى المواجهة الراضية:

لم يبق في قلبي مدحك موضعاً
لجول به ذكرى حبيب ومنزل
نراه في سنة ١٩٢٧ يواجه القضية في وضوح وبهاجم هذه التقاليد عملاً بإيحاء جريرة تخلف الشعر وتخلت الأمة:

وأهوانا في الشرق قد طال نومهم
وما كان نوم الشعر بالشوق

فلسنته ونحن تابع رصد مفاهيمه الشعرية إلى ما يطرا عليها من تطور؛ لأنه يمثل استجابة الشاعر واستجابة العصر كله للحركات النقدية التي أشرنا إليها في الملاحظة الأولى، ويفسر في نفس الوقت ما ذكره لطفي السيد في تعليقه على حافظ وشوق بعد وفاتها^(٥).

وأما للملاحظة الثالثة بين يدي هذا البحث فهي أن ديوان حافظ المنشور هو المرجع الذي اعتمدنا عليه في رصد مفاهيمه الشعرية؛ ولكن هذا الديوان لا يمثل كل شعر حافظ في رأي كثير من النقاد ولا يمثل في رأي أغلب هذا الشعر؛ فليس من المقبول أن تبني مكانة حافظ في حياته على هذه الكمية من الشعر التي يضمها هذا الديوان

بل وأكد أجزم بأنه لو كان قد أتبع له الاتصال بالفكر الغربي لما بدّل هذا كثيراً من موقفه الذي هو موقف العصر، فشرق نفسه، وهو الذي أوفد إلى فرنسا ليعيش سنين في أوجاليات الثقافة لم يستطع أن يبدل كثيراً عن تلك المفاهيم العربية القديمة للشعر. وفي المقدمة التي كتبها للجزء الأول من ديوانه سنة ١٨٩٨، وبالرغم من نفيه لها على المفاهيم القديمة وعلى التقاليد الشعرية المتوارثة، ذكر عبارات كثيرة تدل على أنه لا يزال يدور في تلك تلك المفاهيم والتقاليد، فالشعر صناعته... الإخلاص في حب صناعتى... والشعر ظرف الحكمة وصلابة لهم ومنجاة من ألم... فالشاعر من وقف بين الثرى والثرى... يستفيد من جهة على لائحته الكتب... ومن جهة أخرى يجد من الشعر مسلياً في ألم، ومنجياً من ألم، وشاغلاً إذا مل الفراغ... والشعر «من كآليات العمران الأدنى» بل نراه يقرر في صراحة لا تحتمل التأويل «أن الشعر لا يخرج عن كونه أنبياء وحكمة». ومن الإحصاء له أن تذكر أنه كتب في هذه المقدمة أن الشعر فن... على أن الكل قد مارسوا الشعر فنا على جهة، واتخذوه حرفة، وتماطوه بتجارة...^(١١) ولكن نص عازته يقطع بأنه يقصد بالثنى ذلك للحنى الذي درج عليه القدماء وهو التزعم والحرفة والصنعة، لا معنى لقانون الجميلة الذي ذكره حافظ بعد ذلك بنسب وعشرين سنة. فإذا كان هذا حال شوقي سنة ١٨٩٨ فلا يستغرب من حافظ أن يسقط ماهية الشعر من اهتمامه مكتفياً بترديد ما سمع أو قرأ أو حفظ من كلام القدماء والمعاصرين على تباينهم.

١- والبارودي: كما ذكرنا، هو أسنأ حافظ ومثله الأمل، وقد كتب البارودي في مقدمة ديوانه مفهومه للشعر يرمز في ضباب التشبيه وبهجة والشعر لحنه خيالية، يتألق ويمضي في صموات الفكر، فتنبعث لشعبي إلى صحيفة القلب، فيفيض بالألحان نورا يتصل بأسلة اللسان، فينبث بألوان من الحكمة ينبثق بها الحالك، ويهتدى بنجليها السالك...^(١٢) وقد تلخص هذا المفهوم من التبرعات البانية لتجلى من إدراك العملية الإبداعية في الشعر تقرب إلى حد كبير من مفهومه للمعاصر للقرن من حيث إنه تعبير عن وقع الوجود على الوجدان. وقد ترجم الدكتور زكي نجيب محمود كلام البارودي إلى لغة علم النفس قال، بعد أن أورد النص «فخطوات الحلق الشعرى عنده هي: فكر قلب فسان، وهي خطوات لو وضعتها بلغة علم النفس لقلنا أنها: إدراك فوجدان فتزوع...»^(١٣)

ومن جهة أخرى، نجد كتاب الوسيلة الأدبية، وهو الذي تلمذ عليه كل ناشئة العصر من الأدياء، ومن بينهم حافظ^(١٤)، يعرف الشعر بالمصدق، ولا يفرق بينه وبين النظم، فيقول: «النظم، ويقال له القريض وقرض الشعر، وهو علم يبين كيفية النظم في الأغراض الخفيفة، من حكم ووسط ونسب ومدح وعقب وتعطف وتأييد وغير ذلك...»^(١٥) وهذا التعريف يدل على أن المصنف لم يشغل نفسه بالبحث عن مفهوم الشعر، أو عن مفهوم جديد غير مفهوم القدماء، يتفق مع تلك العلاقة للتفجيرة في شعر البارودي، الذي وضع لكل ذي أذن تسمع وعين تقرأ أنه شيء جديد ومختلف عن الشعر السالك خلال محسنة سنة قبله. ولقد تنبه الرصنى إلى

وليس من المعلوم - إذا وضعنا ما اختيارنا ما خلفه شوق من شعر وسرح وشعر منثور وروايات نثرية - أن يتألفه حافظ هذه المناقشة التي جعلت اسمها يرتبطان على الألسنة ارتباط (زقني وبيت غمر، وبميط وبض، ووصل وبصل) على حد تعبير حافظ نفسه. كذلك ليس من المعلوم أن يفضل طه حسين والمقاد حافظا على شوقي استنادا إلى هذا الديوان الذي لا يفتق أمام ديوان شوقي لا كآ ولا كيفة. ولابد - فيما أعتقد - أن معاصري حافظ قد سمعوا من شعره أكثر وأفضل مما بين أيدينا اليوم في الديوان. وفي حياة حافظ^(١٦)، وفيما حدثنا به معاصروه^(١٧)، بل في بعض قصائد الديوان نفسه^(١٨)، ما يعز هذا الاحتقاد، وهو أن حافظا قال في حياته شعرا كثيرا، ولكن لم ينشر في الصحف كل ما قال، ثم جاء جامع الديوان - الذي ظهر بعد وفاته - فلم يوفقوا إلى العثور على كل ما نشر في الصحف، وحتى هذه الإضافات التي ألفتها بالجزء الثاني في الطبعة الثانية، لم تحط بكل ما فاتهم في الطبعة الأولى.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن مارصدنا من مفاهيمه الشعرية من خلال قصائد الديوان لا يمثل بالضرورة كل مفاهيمه، ومن ثم لا يمتنع الأمر منحنيا، وعلينا أن نضع في حسابنا أن هذه المفاهيم قد تعرض للتدليل والإضافة عندما يتبأ للباحثين مستقبلا أن يجمعوا كل شعر حافظ، وحسبنا اليوم أن نقدم بعض مفاهيم حافظ الشعرية كما وردت في الديوان، دون أن نجزم بأنها كل مفاهيمه أو أحدثها كما كانت في الواقع.

• • •

ما الشعر؟

يلفت نظر متصفح الديوان أن حافظا، الذي شغل بتلك القضايا الجزئية التي أشرنا إلى بعضها في صدر المقال، في من نفسه بالقضية التي هي أساس كل القضايا، وهي ماهية الشعر. وقد ذكرنا آنفا أنه وصف الشعر بأنه فن جميل، وهو يعني بالفرن الجميل كل الدلوات التي تفهمها نحن اليوم من الفنون الجميلة. ولكن هذا لا يعنى على الإطلاق أن ماهية الشعر قضية شغلته كما شغلته القضايا الجزئية. وهذا الحديث عن الفن الجميل ليس إلا ترديدا لما سمع أو قرأه عن أصحاب الحركات النقدية التي ماجت بها الحياة الأدبية من حوله في العشرينيات. وقد خرج حافظ من مطبخ البارودي إذا جاز لنا أن نستعمل هذا التعبير، وتلذذ على كتاب الوسيلة الأدبية للشخ حسين الرصنى، الذي صدرت طبعته الأولى وحافظ في الثالثة من عمره، إذا أخذنا بتاريخ ميلاده كما سنه الطيب عند تعيينه في دار الكتب^(١٩)، وحضر في صباه دروسا مفرقة غير منتظمة في الجوامع الأحمدى بطنطا، ونحن لانعرف يقينا ما هي تلك الدروس التي استمع إليها هناك، ولا ماذا قرأ بالعينين في كتب الأدب التي قيل إنه قرأها كالأغاني والأمانى، ولكننا نرجح أن هذه الكتب وتلك الدروس لم تدفعه إلى التساؤل عن ماهية الشعر، فإن البيئة الأدبية في تلك الأيام لم تهتم بالتساؤل عن هذه المسألة، واكتفت بما توارثته عن القدماء. وساحف ابن بار ليست. ثم إن الظروف لم تنح له الاتصال بالثقافة الغربية في منابها كما تأثرت لزميله شوقي ومطران.

على (مشق) فيه الحروف أو الرسوم عطفلة أو باعثة . ولم يكن أمام البارودي وتلميذه حافظ بد من أن ينتظرا ناقدًا كهليل يدرك أن «الجديد الذي استعصى الأصمغ لشعره - أي شعر البارودي - ودعا إلى الإصعاب به هو تزوعه إلى تصوير الواقع كما هو في بساطة وسلاسة وقوة»^(١٧)، أو كله حين ليكتشف أن سر شاعرية حافظ هي أنه كان نبض الشعب و امرأة العصر^(١٨)، أو كالنقاد الذين فرق في وضوح بين البارودي وحافظ وبين من سبقهم وعاصروهم من الشعراء العرويين «أولئك الذين كانوا ينظّمون القصائد ويجزّون في الشعر لأنهم كانوا يجتنبون النظم حقًا وواجبًا على كل من تعلم العروض ودرس البيان والديع وما إليها من أصول الصناعة . وهم كانوا يعلمون هذه الأصول ويطبقون ما تعلموه فيما ينظموه ، فكانت دواوينهم أشبه شيء بكراسات التطبيق في معاهد الصلح»^(١٩)

على أن لحافظ ، فيا بين لمة البارودي سنة ١٨٩٨ وبين الفن الجميل سنة ١٩٢٩ ، أقوالاً أخرى تتناول ماهية الشعر ، ولكنها تتناول في تشبيهات ومجازات وتوحيات لا تستطيع أن تضع عن طريقها يدك تمامًا على مفهوم محدد للشعر وتقول إن هذا هو مفهوم حافظ ، فإنها ، فضلاً عن احتاجها لأكثر من تأويل، شأنها في ذلك شأن أية تشبيهات ومجازات ، لا تعد شيئاً انفرد به حافظ دون غيره من معاصريه أو سابقيه ، بل إن من السهل تتبع هذه المجازات والتشبيهات إلى مصادرها الأولى . ومن بين هذه الأحوال مثلاً أن الشعر كلام خاص ، لا يرتفع عن مستوى النثر فحسب ، بل يسمو إلى مستوى من القدسية يقتضي فيه بالوصى الساموي . وبما أثر من تطبيقات حافظ للفكرة قوله لأحمد رامى الذي يمتاز شعره بالسهولة المفرطة وشعره بإبني عامل زى السلام عليكم ، عليكم السلام . وهذا يعني أن حافظاً كان يمس بأن الشعر ينبغي أن يكون كلاماً خاصاً . ولكنه ذكر أبياتاً في ديوانه تنص صراحة على قدسية الشعر ، نذكر بعضها مرتبة ترتيباً زمنياً :

هذا كتاب مد بلا سره

لنناس قالوا معجز ثاني

١٨٩٦

وجت أبيات من الشعر فصلت

إذا مالوا ألقى الناس سجدا

١٩٠٠

وأوتيت النسوة في المعاني

ومادانيت حد الأربعينا

١٩٠٤

أصبحت مصلى للابلاغة عنده

سجدت برحب فتناهي الأعلام

١٩٠٦

وهذا التصور لمفهوم الشعر يمكن أن يرد إلى مصدر قديم جدا وهو العصر الجاهلي ، فقد كان العرب في الجاهلية يعتقدون أن في الشعر عنصراً غير بشري ، ومصوراً مستقدهم هذا في الأسطورة التي تزعم أن لكل شاعر شيطاناً يوحى إليه ، وأن شياطين الشعراء جميعاً

هذه العلاقة الجديدة بغير شك ، فقد كان أستاذاً مباشراً للبارودي ، قدمه للحياة الأدبية بما نشر من عتار شعره في كتابه ، بل إننا نجد في الوسيلة الأدبية جهداً توفيقياً يحاول ربط الشعر بالحياة ، كما نجد لغات هنا وهناك ، وبخاصة في التصليح على النصوص ، تنشر إلى أنه كان يحس أن مفهوم الشعر السائد غير كاف ، وأن العصر الجديد ، بما يصطغر فيه من موجبات سياسية واجتماعية وفنية ، في حاجة إلى مفهوم أكثر ملائمة وأغزر عمقاً من المفهوم الذي قدمه . غير أننا لانجده يحاول البحث عن هذا المفهوم بحثاً علمياً منهجياً ، وهو رجل لانتصه المنهجية العلمية ولا ملكة التلويح والفتن ، فلا تفسير لهذا إذن غير ما أشرنا إليه من روح العصر التي كانت عاجزة عن الفكك من إसार فلك القدماء .

وحافظ إبراهيم ، ككليم للرجلين ، لم يحظر له أن يطرح مفهوم الشعر على فكره ، واكتفى - ككليه - بتزديد ما يسمع أو ما يقرأ . فاستمر من البارودي وهو يحمسه مفهومه بأن الشعر لمة ، فقال في سنة ١٩٠٠ :

وهي من أنوار علمك لمة

على فسرنا أسرى والفقر من اهتدى

ومن الواضح أنه لم يحسن فهم ما استعار ولا استعمله ، فاللمعة هنا من نور العلم بينما هي عند البارودي من الخيال ، وشأن ما بين المفهومين ، ثم هو يطلب هذه اللمة لتضيء له طريق الاتباع لا الإبداع ، واتباع القدماء بالتصديد ، وقد نص على ذلك صراحة في البيت الذي بعده :

وأروى على ذلك الفخور بقوله

إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشدا

بينما اللمة عند البارودي كما ذكرنا تضيء القلب لتلحق اللسان بما يعيش فيه ، فهي ومضة مفجرة ، على العكس من لمة حافظ التي هي شعاع ينير الطريق إلى ما اهتدى إليه القدماء .

وغير أنتم حافظا بسوء الفهم يعني سوء الفهم يعني ما قد بذلت ثم أعطت . وحافظ ، دائر في فلك عصره ، لم يبدل هذه المحاولة ، بل لم يحظر له على بال . وكان الأمر يحتاج إلى عشرين سنة ليظهر ناقد كالنقاد أو هيكال أو طه حسين أو غيرهم من الشبان ، يتبد بصيرته النقدية إلى خارج نطاق الثقافة العربية المعاصرة له . وقد فعل الشيخ المرصني هذا في الوسيلة الأدبية ، ولكنه امتد بصيرته امتداداً زمنياً لا مكانياً ، فارتد إلى عصور الازدهار قبل خمسين سنة ، ولم يفتح على الفكر الأوروبي ، رغم ما قيل عن معرفته الفرنسية وإتقانها . ولكن الأمر هنا يبدو ليس أمر إتقان لغة أوروبية بقدر ما هو انفتاح عقلي على الفكر الأوروبي . ولم ينج هذا الانفتاح العقل للمرصني ، ففسر إبداع البارودي الذي كان شيئاً جديداً في عصره ، وشابهه فيه نقاد آخرون حتى اليوم ، بأن البارودي حفظ قدراً كبيراً من شعر الفحول فتمثلت في ذهنه تراكيب اللغة المجزلة فلما نظم جار نظمه على قلب هذه التراكيب ، أو أنه - بتعبير ناقد حديث - أحذى القدماء ككليم يصنع الخط أو الرسم فيسير بالقلم

العقاد^(٢١)، وكان شوقي يحدد في حذر كما قال هو عن نفسه^(٢٢)، فإن مفهوم حافظ عن القديم والجديد يتأرجح بين التقيضين تأرجحاً يوحى للنظرة الأولى بأنه ليس صاحب مفهوم في هذا الشأن، إلا إذا اعتبرنا التأرجح قسمة مفهوماً، وهو ما تصور أنه الحق، لا امتداداً لما ذكرنا من أنه كان مردداً جيداً لمفاهيم شعرية سمعها أو قرأها في البيئة الثقافية حوله، وإعانة نتيجة لتصور خرجنا به من قراءة الديوان للشور. فعند قراءة هذا الديوان نجد أنفسنا أمام شعر هو استلاء محكم للشعر القديم في كل شيء، في اللفظ وفي الصياغة، وفي الصور وفي المعاني على السواء. كما نجد أيضاً أبياتاً صريحة تقرر هذا الاحتلاء منهاجاً وتضخ به. وأمام هذا كله لامتلاك إلا أن نجزم بأن حافظاً شاعر كلاسيكي غارق في كلاسيكيته إلى أذنيه بل إلى مالفوق أذنيه.

هذا من ناحية، ولكننا نجد، من ناحية أخرى، أن هذا الشعر بكلاسيكيته الضاربة ينفذوها إلى عصور الأمويين والعباسيين، وفي إطار هذه الكلاسيكية نفسها، هو المرأة الصادقة لمصر في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، بكل ما فيها من تيارات سياسية واجتماعية وفنية وإنسانية بصورة عامة، هي بطبيعتها ثورات عنيفة على القديم. ولا أنصب أحداً بمازى في الطبيعة الثورية لدعوة محمد عبده إلى الإصلاح البدني، أو لدعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة، أو لثورة سعد زغلول سنة ١٩١٩. كما قامت في الأدب أيضاً حركات ودعوات ليست أقل ثورية، أبرزها مدرسة الديوان ودعوة الشك في الشعر الجاهلي، للصادق والملازمي ثم طه حسين على الترتيب. وديوان حافظ مرآة صادقة لمصر إبان هذه الفترة المضطربة والخصبة في آن. حتى مشكلة الشعر الجاهلي تمتكس آثارها في الديوان من خلال هذين البيتين:

إن صح ما قالوا وما أُرجموا
ولمقصوا زورا بدين الحميد

فكسر طه عند ذنبانه
أنجب من إسلام عبد الحميد
وهو يعني الدكتور عبد الحميد سعيد عضو مجلس النواب ورئيس جمعية الشبان المسلمين، الذي تزعم الدعوة إلى تكفير طه حين وإهدار دمه.

ونحن لاثمن بالمرآة الصادقة أن شعر حافظ ذكر هذه الثورات ورد شعاراتها، ودعا إليها أو هاجمها، فهذا شيء يجده في ديوان أي شاعر في هذه الفترة، بل يجده في أكثر وأوضح مما تجلده في ديوان حافظ. ولكننا نحس بالمرآة الصادقة أنه يصور أدق خلجات المجتمع وأحق نضائاته إزاء هذه الثورات بطريقة لا تملك أمامها إلا أن تجزم بأن هذا شاعر يعيش عصره بكل ما في العاشية من اندماج وتلاشي، ولا يروى عن عصره كما يروى غيره وكما يمكن أن يروى هو عن أي عصر سابق قرأ عنه أو أصعب به. وهو هذا شاعر معاصر بأدق معايير المعاصرة. وأحسب أنه التفتحة تحتاج إلى زيادة توضيح. ولهذا سنبتدئ مؤقتاً عن أبياته في الشعر ونعرض لفصيلة سياسية تظهر فيها خاصة المعاصرة هذه بجلالة، ثم نعود لتوضيحها في

يسكنون وادي عبق، وعندما سمعوا القرآن وصفوه بأنه شعر لم يكونوا متكبرين للوحي بصورة عامة، وإنما انصب إنكارهم على أنه وحي من الله وإتمامهم أياماً بأنه شعر يوحى إقراراً منهم بأنه وحي، ولكنه وحي من الجن والشياطين بناء على أسطورة وادي عبق التي أنشأنا إليها^(٢٣). واتجاههم إلى هذا المذهب في تحليل انبهارهم بالقرآن يشير إلى أن الشعر والقداسة كانتا مختلطتين في تصورهم اختلاطاً لافتكاكاً له. وقد تسرب هذا الخلط بعد الإسلام متسرلاً في التشبهيات والمجازات، حتى إن المتنبي لم يجد حرجاً في أن يقول، أو يقال عنه، إنه إنما لقب بالمتنبي لأنه نبى الشعر^(٢٤). ونقفز سريعاً إلى العصر الحديث فنجد الإمام محمد عبده، وأثره في حافظ إبراهيم لآراء فيه، يكتب واصفاً إحساساته وهو يقرأ نبع البلاغة وأحياناً كنت أشهد أن عقلاً نودانيا، لا يشه خلقاً جسدانيا، فصل عن المركب الإلهي، واتصل بالروح الإنساني، فضله عن غاشيات الطبيعة، وسما به إلى الملكوت الأعلى، ونما به إلى مشهد النور الأجل، وسكن به إلى حار جانب التقديس، بعد استخلاصه من شوائب التلبس. و^(٢٥) ومن الحق أن الإمام محمد عبده يصف هذا كلام على بن أبي طالب، ولعل بين طالب عند الشيعة قداسة، وكلامه في رأي غلاتهم وحي، ولكن محمد عبده لم ينظر إليه على هذا النحو عند ما كتب ما كتب، وكل ما في الأمر أن هذا الخلط القديم بين الشعر والوحي والسحر قد تسرب إليه عبر قنوات الثقافة العربية الإسلامية، فلم يجد حرجاً في أن يقوله. وبالتالي لم يجد حافظ إبراهيم حرجاً في أن يقوله، بل نقد وجد نفسه مدفوعاً إلى الإيمان به إيماناً جعله يصريح ولا يلمح، فالشعر معجزات بين القرآن ومعجز أول، والشاعر أوفى النبوة، والشعر تسجد له الناس والأكلام. وإذا كان الشاعر مسيحياً كتكبير فقد:

أناسهم بشعر عبقري كآته
سطور من الإنجيل تلى وتكرم
أما إذا كان مسلماً كشوق فقد:

تخذ الخيال له براقاً فاعتل
فوق السهابين في طيرانه
ما كان يأمن عزة أو لم يكن

روح الحقيقية ممسكا بصفاته
فوجود عصر غير بشرى في الشعر إذن جزء من المفهوم القديم والحديث على السواء، وبالتالي فهو جزء من مفهوم حافظ كمرآة لعصره ومردد لما يسمع وما يقرأ وما يبعث في البيئة الأدبية من حوله. ويمكن بسهولة أن ترد كل ما جاء في ديوانه من هذا القبيل إلى مصادر أخرى. بعضها قديم موغل في القدم، وبعضها حديث ناتج عن الانفتاح على الفكر الأوروبي، ولكننا لن نجد أبداً، في تصور، مفهوماً تستطيع أن تنسب إلى حافظ وتقول إن هذا مفهوماً الشخصي التابع عن جهده الخاص.

القديم والحديث.

إذا كان مطران يحدد لأنه لا يملك إلا أن يحدد كما قال

أما الموضوع الثالث في القصيدة ، ولعله أوضحها دلالة على معنى المعاصرة الذي ذكرناه ، فهو تعليقه على المعركة بين جيش الإنجليز والسيدات في آخر القصيدة :

لجيش الجيش الفخو

ر بصره وبكرهه

لكانما الألمان قد

لبوا البراقع بينه

وأقوا بينه

لقبا بمر يقدونه

لم يصرخ حافظ - محلياً القدماء - وامتنعاه أو وإسلامه ، ولم يندر بأن غصبتنا ستبثك حجاب الشمس أو تقطر دما ، فخطبة القدماء مصرية ، أما غصبة حافظ لمصرية ، تبتك حجاب وقار المدو ، وتقطر سحره به . وأتانا لا أستبعد أن الجماهير عاشت ليلة مظاهرة السيدات تطلق الفكاهات الساخرة من الإنجليز ، وقد عشنا ليلتي سوداء أقرباً كارتلة ٦٧ ، وكلنا نذكر موجة النكت التي انتشرت بعدها . ولكن هذا خطأ أو صواباً ، ولكن ما لا شك فيه هو أنه خصيصاً لمصرية قديمة منذ أيام القراصة حتى اليوم ، وأن حافظاً كان مصرياً ماصراً تماماً في الطريقة التي عبر بها عن غصبته ، فلا ندش إذن عندما نقرأ أن هذه القصيدة كانت توزع في منشورات ثورية على الجماهير (٣١) ، وليس بعد هذا - فيما أظن - دليل على المعاصرة في مثلها الأعلى ، بالرغم من القرب التقليدي الذي اكتسب به لفظاً وصياغةً وخيالاً .

لعل هذا المثال قد وضح تماماً ما نقصد من معاصرة حافظ وأنها لاتناقض تقليديته . وكان هذا هو موقفه من القضية الأدبية التي نحن بصدد الحديث عنها وهي القديم والجديد ؛ فهو قديم مثبث بكل لقائهم الشعرية المتوارثة عن القدماء ، وهو في نفس الوقت جديد يصور عصره أصديق تصوير . وهكذا نجد في ديوانه آراء تمثل الاتجاهين للتناقض دون إحساس بأن ثمة تناقضاً في آرائه ، فمن تشبه بالقديم وتمسبه له مر بنا في صدر المقال بيته الذي يريد فيه أن يبرر على المتنبي ، وهذا البيت من قصيدة قيلت سنة ١٩٠١ ، أي أنه كان في الثلاثين من عمره أو على أبوابها ، فلم يكن شاعراً ناشئاً ولا مهتداً يطمح إلى الشجاعة طريق اجتداء الفحول ، وإنما كان شاعراً مشهوراً ناضجاً ولكنه يؤمن - بأن الشعر الحق هو ما قال القدماء . وقد لازم هذا الإيمان طول حياته كما تبين من الأبيات الآتية :

معان وألفاظ كما شاء أحمد

طوت جزل بشار ورقة مهيأ

١٩٠١

واليوم أنشدكم شعرا يعيد لهم

عهد النواصي أو أنيام حسان

١٩٠٤

ويقول عن شوقي :

القضايا الأدبية بعد أن تتحدأ أبعادها . فقد عاش حافظ ثورة ١٩١٩ ، ولا نجد في ديوانه شعراً كثيراً يبرر ما أطلق عليه من اللقب مثل «شاعر النيل» و«شاعر الوطنية» و«شاعر الشعب»... الخ ، رغم ما أتمه نقاد كثيرون ، منهم أساتذة لنا أجلاء ، بأنه سكت عن الثورة حرصاً على وطنيته في دار الكتب . وبغض النظر عن أن الديوان المنشور لا يضم كل شعر حافظ ، وأنه كان كما يقال ينشر شعره إبان الثورة من غير توقيع ، فإن في الديوان قصيدة توضح معنى للمعاصرة الذي أشرنا إليه ، وتقدم التفسير الكافي لما أطلق عليه من ألقاب كشاعر النيل وشاعر الشعب... الخ . وأخيراً قصيدة «مظاهرة السيدات» . وأرجع إليها في الديوان لتلاحظ تشبهاً بأذيال الشعر القديم لفظاً وصياغةً وخيالاً إخراج الغرائي... فظلمن مثل كراوكبا... عيشن في كنف الوقار... الخليل مطلق الأمانة... فظلمن الحيات... تشبهاً لها الأجنة... الخ ، ولكنك ستلاحظ أيضاً أن حافظ ، ولإطار هذه الصياغة التقليدية ، قد مس وجدان الجماهير البسطاء مسا حاذقاً مؤثراً في ثلاثة مواضع من القصيدة ، أولاً قوله بصفت النساء في المظاهرة :

عيشن في كنف الوقار

و ولدت أبناً شعورهه
لكشف المرأة عن شعرها إظهاراً للحداد ، أو طلباً للثأر لا أذكره ، لقطعة لا تقع عليها حين شاعر ترى بتظار القدماء ، وإنما هو شاعر مصري من طبقة البسطاء من الفلاحين وأهل الصعيد وأولاد البلد ، يعيش مشارهم ويصحبها ويصورها في صديقيها وساطتها وإن أبسها ثوباً من الصياغة يذكرنا بقول النابغة (يمشون في حلق الجديد... الخ) .

والموضوع الثاني جاء في القصيدة بعد أن وصف الجيش الإنجليزي الذي واجه السيدات بجبله وسلحه ، وأجلب في هذا الوصف حتى نبتت للمعركة التي تشبها لها الأجنة ، ثم قال :

فصيح النسوان والنسوان ليس هن مئة

لفظ النسوان هنا ، وفي هذا الموضع بالذات ، لا يقع عليه أي شاعر ، وإنما يقع عليه يحس ببغض البسطاء فيبتدئ بهذا البغض إلى اللفظ الوحيد الصادق في تبجيره عن مشارهم ، والقادر في نفس الوقت على مس هذه للمشاعر وتجرعها دون ضخامة في اللفظ أو طجاجة في الأداء ، مع أنه قد استعمل في مطلع القصيدة لفظ (الغرائي) للدلالة على نفس المدلول ، وهو لفظ غير دقيق في وصف السيدات اللاتي خرجن بمظاهرات بقيادة أم المصريين أو حتى شعراوى لا أذكره - فهن لسن غرائي بأي مقياس من مقاييس القدماء والمحدثين ، وإن كان هذا اللفظ موقفاً من ناحية أخرى بما فيه من رنين موسيقى صاحب مناسب لانتحاء القصيدة حسب طريقة القدماء في ضخامة المطالع والمقاطع على حد تبجيره في قصيدة أخرى ، ولعله لهذا السبب قد استعمل في المطلع ، ولكنه ما كاد يبرغل في القصيدة ويتندمج فيها اندماج المثلث في وسط الجماهير المتفاعلة معه ، حتى انتزع هذا الاندماج من تقليديته ودفع به إلى معاصرة شعبية مفرقة في معاصرتها وفي عينيها على السواء .

وغير كما غنى الأوائل لم نزل
لنقى بأرماع وبهين وأحرق
وله قصيدة غير مؤرخة يخاطب فيها الشعر بأبيات أدق تحديدا للهجومه
الرافض للقديم :

قد أخلوك بين أس وكأس
وعرام بطيبة أو خزال
ونسب وسدحة وهجاء
ورثاء وفنسة لفضال
وحاس أراه في غير شئ
وصغار يحرق لوب احتيال
عفت ما بينهم مذلا مطاعا
وكذا كنت في العصور الخوال
حملك العناء من حب ليل
وسلمى وولفة الأخلال
وكساء على عزيز تولى
ورسوم رامت بين السيلاني
وإذا ما سموا بغيرك يوما
أسكنك الرجال فوق الجبال
آن باشعر أن نطق قبودا
فليدنا يا دعاء الخال
فارفعوا هذه الكفاح عنا
ودعونا نغم ربح الشال

هذا التناقض بين الموقنين من الشعر القديم لا يفسره تطور حدث
في مفاهيم الشاعر ، لأن الأبيات للتناقض متاصرة وممتدة خلال
ثلاثين عاما تقريبا . ولا يفسره أيضا ما ذكرنا من أن الشاعر قد يردد
رأيا في مناسبة مجازة لاجراء نقدي مائل وهو لا يؤمن به ، فقد رأينا
أنه موغل في تقليد القدماء وفي للعاصرة معا في القصيدة الواحدة
فلا تفسير له إذن - في رأينا - إلا أنه ليس تناقضا بين موقنين بقدر
ما هو تعبير عن موقف واحد له بعدان متناقضان ، وهو موقف المجتمع
للمصر عامة ، وبيئة المثقفين خاصة، في نهاية القرن التاسع عشر ،
حتى اليوم ، وهو المجتمع الذي يهره الغرب بمنجزاته المادية
والخضارية ، وأثار غلاظه وأحيانا غداه - باعتداته العسكرية
والسياسية - فهو مجتمع متعجب إلى الجبل الذي يمد به الغرب
ماديا وحضاريا ، ومتعجب في نفس الوقت - وربما بدرجة أشد -
إلى تراثه السلفي يحمي به من غلافه من الغرب الحديث . ومن ثم فهو
مجتمع يتحرك في بعدين متناقضين في ظاهرهما ، بعد أمامي يتجه له
الاستفادة من منجزات الحاضر ويعينه على التطور نحو المستقبل ،
ويعد خلفي يشده إلى الماضي حيث يجد الأمن من الحوف من الدولان
والفناء في حضارة محتلة . ولقد بدأ المجتمع المصري يشعر بهلين
البعدين شعورا واضحا منذ جاء نابليون بونابرت غازيا بجيش من
الجند وجيش من العلماء ، وجيش من الأفكار والنظم السياسية ،
فكرة الجند وتعلمهم في حواري القاهرة في أثناء الثورة ، ولقي العلماء
وسمع منهم وأخذ منهم بعد تردد ، وتقبل الأفكار والنظم السياسية

فأني بما لم بأنه مستقيم
أو قطع الأخدان في إتيانه

١٩١٩

يحي لنا آتيا بأحمد مائلا
وأولته بالسبحى للوصح
١٩٢٧

لهذه الأبيات - وكثير مثلها في الديوان - توضيح أن مفهومه عن
القديم هو المفهوم الذي صدرت عنه المدرسة الكلاسيكية الجديدة ،
وهو أن شعر هؤلاء القدماء قد شكك على مئات السنين . ومعنى هذا
أن عناصر الخلود قد توافرت فيه ، فالقدماء إذن قد احتدوا إلى
الطريقة المثل للشعر ، وما على الحديثين إلا أن يسبقوا على منجزهم ،
ويتفوقوا طريقتهم ، وأى خروج على هذا النج ليس غلاظة غير
مأمونة فحسب ، بل هو يقينا ابتعاد عن الشعر الحق . وهذا المفهوم
يضع حافظا في إطار الشعراء التقليديين بلا مراء .

ولكن قارئ الديوان يجد أيضا أبياتاً أخرى ، قيلت في نفس
الفترة الزمنية ، ومفرقة على امتدادها ، بل أحيانا في نفس القصائد
التي وردت فيها الأبيات السابقة ، هي من أشد ما قيل إزاء بالقديم
وسخرية به :

أسمن التقليد فيها فهدت
لاشئى إلا بعين الكتب
أمر التقليد فيها وبهى
مجيوش من ظلام الحبيب
١٩٠٧

عاف القديم وقد كسبه يد الليلى
خلق الأدم فهان في خلقانه
١٩١٩

ملأنا طباق الأرض وجدا ولوعة
بند ودعد والرياب ويوزع
وملت بنات الشعر منا موقفا
بسقط اللوى والرفلين ولعلع
وأفرانا في الشرق قد طال نومهم
وسا كان نوم الشعر بالشرق
١٩٢٧

ومن نفس القصيدة أيضا أبيات صريحة في عدم صلاحية القديم
للمصر الحديث :

تغيرت الدنيا وقد كان أهلها
يرون مودن العيس أئين مضجع
وكان يريد العلم عيرا وأيقا
مق يعيا الإيجاف في اليد تطلع
فأصبح لايرضى البخار مطية
ولا السلك في تياره للتلفع
وقد كان كل الأمر تصويب نيلة
فأصبح بعض الأمر تصويب مدفع

تسعة وعشرون ، ومنها ثلاث قطع مترجمة عن روسو ، وواحدة تعرض بالاحلال الإنجليزي فهي في باب السياسة أدخل ، وأغلب القطع غير المترجمة عموما غزل بالمدح ، مما يرجع أنه قالها نظرا في المجالس لا تعبيرا عن عاطفة حقيقية . ومن كان هذا باعه في باب الغزل لا يستبعد عليه أن يرفض الانتاحية الطليعية والغزلية نجبا لما ليس من طبعه . ولكن الأمر ليس بهذه البساطة ، فبعض قصائده التي اقتصها بالغزل تنبئ عن نفس طويل في هذا الباب إن شاء ، وقد وصل عدد الأبيات في واحدة منها ، وهي في مدح البارودي ، ثم إلى خمسة وعشرين بيتا في حين شغل المدح اثني عشر بيتا فقط . ثم إن هذه القصائد الخمس قد قبلت ما بين سنة ١٩٠٨ ، وهي مرحلة كان مفهوم الشاعر عنده لا يزال متصلا بالمفهوم القديم الذي يجمع بين المئادة وبين التكسب بالمدح . ثم تخلص من هذه الانتاحيات تناما في مدائحه التي استمر في نظمها حتى سنة ١٩٣٢ ، أي آخر حياته . وكل هذا يرجع أنه قال هذه الانتاحيات الخمس تقريبا للقدم قبل أن يستقر تماما على التحرر منه . غير أن ما يجعل الترجيع يقينا هو أن رفضه للانتاحية الغزلية والطليعية بدأ مبكرا في سنة ١٨٩٩ ، أي في السنوات التي كتب فيها القصائد الخمس ، وقد مرت بنا أبياته في مدح الشيخ محمد عبده ، التي أعلن فيها أنه لن ينسب ولن يقف على الأطلال ، واحذر بأن مدح الشيخ لم يتركه في قلبه موضعا قط . وقد كرر نفس الموقف ونفس الاعتذار بعد ذلك بخمس سنوات ، فقال في مدح الحظير عباس سنة ١٩٠٤ :

ما ضاق أصغره عن مدح سيده

ولا استعان بمدح الراح والبان

ولا استل بذكر الغيد مدحته

في موطن بجلال الملك ريان

وإذا كان في هذه السنوات لا يزال مترددا ، فإنه جسم أمره في سنة ١٩٠٧ ، وقرر في صراحة ، ودون اعتذار ، أن الغزل والوقوف على الأطلال ليس رسالته ، وأن أمامه ما هو أهم وأولى بأن يوجه إليه خلاقة الشعرية :

لما أنما واقف برسوم دار

لأهلها ولا كلف برود

ولا مستنزل هبة مدح

ولا مستنجز حر الوعود

ولكني ولقت أثور نوسا

على قومي وأهتف بالنشيد

وأفزع عنهم بشبا يراع

بصول بكتل كافيية شروء

وكانت هذه القصيدة في استقبال المندوب السامي المحتل ، وهذا قد يدع إلى الظن بأن المناسبة هي التي أملت عليه هذا الرقص الحاسم ، وبخاصة أنه افتتح مدحه للخديو في سنة ١٩٠٨ ، أي بعد ستة أسابيع ، بمشعرين بيتا من الغزل . غير أن هذا الظن - إن صح - يقدم سببا من أسباب لا كل الأسباب ، فإن تطور موقفه من

وتفاعل معها في سرعة جعلته يصير على حق الشعب في المشاركة في الحكم بعد ثلاث سنوات فقط . ولقد لحظ الشيخ الشرقاوي البعدين المتناقضين للموقف الواحد عندما قبل المشاركة في الديوان ثم رمى إلى الأرض بالشاردة المثلثة الأركان . ومنذ هذا اليوم والمجتمع يعيش هذا الموقف ذا البعدين المتناقضين ؛ يعيشه سياسيا واجتماعيا واقتصاديا ، وقبل هذا كله يعيشه ثقافيا ، فواكبت حركة الترجمة عن الغرب حركة ماثلة لتشر كعب التراث ، وافتحت للمدارس التي تعلم علوم الغرب في نفس الوقت الذي افتتحت فيه مدارس ومعاهد تعد لدخول الأثر . ولا ريب أن تتبع هذين البعدين المتناقضين والمتجاورين في حياتنا الثقافية حتى اليوم، إذ ليس هذا موضوعنا ، وإنما ذكرناه لتصور موقف المجتمع المصري عامة والمثقفين خاصة في نهاية القرن التاسع عشر ، حين نشأ حافظ إبراهيم وتشكلت مفاهيمه ، فليس من الغريب إذن أن يكون - وهو المرأة الصادقة بجمعه - منشبا بالقديم مزربا به ، وداعية للجديد كارهها له في نفس الوقت ، فلا تناقض في مفاهيمه ، ولا تعارض في آرائه ، لأنها صادرة كلها عن موقف واحد ذي بعدين متناقضين هو موقف المجتمع المصري كله . ولا ينبغي أن يدهشنا قوله :

وأني الجنييد وقد تألق أهل

بعد البيت الذي ذكرناه من قبل :

عاف القديم وقد كسحه يد اللي

خلق الأديم فهان في خطائه

ولا أن يقول عن شوقي :

يحي لنا آبا بأحمد مالا

وأوليه بالسبحنرى المرصع

ثم يقول في نفس القصيدة :

عرفنا مدى الشئ القديم فهل مدى

لنبي جليلد حاضر الشع مجع

• • •

على أن نحافظ ، في إطار موقفه من القديم والجديد ، عددا من الآراء في بعض القضايا الجزئية المتصلة بالقديم ، وقد اتخذ منها مواقف محددة ، ومن أهمها رأيه في الانتاحية الطليعية أو الغزلية قصيدة للدمع ، إذ رفض هذه الانتاحية التقليدية ، ونص على هذا الرقص في أبيات متفرقة في ديوانه ، كما التزم بهذا الرقص فيما كتب من قصائد في المدح والثناء ، فن بين سبع وخمسين قصيدة بعضها ديوانه لا تصادفنا انتاحيات غزلية أو طليعية إلا في خمس قصائد فقط . وهي نسبة ضئيلة جدا إذا قورنت بما في ديوان شوقي من انتاحيات طليعية وغزلية تجاوزت باب المدح إلى أبواب أخرى لا يحظر على بال شاعر أن يبدأها بالغزل مثل القصائد السياسية . ومن الممكن أن ترد قلة الانتاحيات الغزلية عند حافظ إلى أنه لم يكن شاعرا غزلا بطبعه إذا اعتمادنا على الديوان المنشور في الحكم عليه ، فباب الغزل في الديوان لا يضم إلا عشر قطع مجموع أبياتها جميعا

أربعين جنباً من البارودي^(٣). وعلى أية حال إن هذا جعله يواجه السؤال: كم يمدح؟ وانتهى سريعاً - في سنة ١٩٠١ - إلى هذا الموقف الذي عرضه بمجلة في هذا البيت مادحاً الخفيو:

يا من لوحت أن الشعر أعليه
في اللوح أعليه، أوزيت بالأدب
ثم يعود لترديد نفس المعنى مع الفخر به، فيقول مادحاً الشيخ عماد عبده:

قالوا صلت فكان الصدق ما قالوا
ما كل منتسب للقول قوال
هذا قريضي وهذا قدر محمدني
هل بعد هذين إحكام وإجلال

ولكن الأمر تطور إلى أبعد من هذا، فلم يعد مجرد حاسة فنية أو كرامة إنسانية بعد أن أصبح الشعر رسالة سياسية واجتماعية حمل حافظ لواوها أو كان من أبرز حاملها على أقل تقدير، فأصبحت القضية قضية خطر يهدد الوعي السياسي والتطور الاجتماعي، ويهدد الشعر نفسه بأن يرتد إلى ما كان عليه قبل هذا الجبل، مجرد متعة وتسلية وخطرات غمورين وغلدوين، وتصدى حافظ لهذا الخطر في صفت:

وأدب قوم تستحق عيونه
لمح الأثامل أو لظى الإحراق
يلهو ويلعب بالعقول بياله
فكأنه في الشعر رقية راق
في كفه قلم يحج لحابه
بها وينسفه على الأواقي
يرد الحقائق وهي بش نصع
لندسية عبوية الإشراف
فريدها سودا على جنباتها
من ظلمة القامه ألف نطاة،

والكلب الذي يهاجمه حافظ هنا بكل هذا العنف ليس الكذب في المدح كما هو في البيتين اللذين أوردتهما أولاً، ولكن الكذب في السياسة وفي الاجتماع وفي كل باب من أبواب الشعر الذي نزل إلى الشارع ليصيب دوره في الحركة الوطنية. ولكنه يندرج على المدح أيضاً بعد أن أصبح جزءاً من رسالة الشعر القومية، وامترح بالسياسة في مدح الزعماء والإصلاح في مدح قادة الرأي ودعاة التقدم حتى كاد أن يصبح قصراً عليهم.

ويدفع هذا إلى تساؤل آخر: أي صدق هذا الذي يدور إليه حافظ؟ أم الصدق الخفي بمعنى مطابقة القول للواقع أم الصدق الفني بمعنى مطابقة للوجدان؟ وهذا التفريق بين الصليبين لم يتعرفت عنده حافظ، ولعله لم ينظر على ياله على الإطلاق، فهو يحرق في تنبؤ الحياة الأخوية إلى أهميته إلا بعد أن نشيت للمبارك التقليدية بين دعاة التجديد على أساس من الاستفادة بأدب الغرب

الاحتدار سنة ١٨٩٩، إلى هذا الرفض الحاسم في سنة ١٩٠٧، ثم انتداعه إلى السفيرة والإزراء بالطلبات والنسب بعد ذلك حتى بلغ ذروة الرفض بقصيدته (الشعر) التي عرضناها هنا سبق، مضاعفاً إلى هذا قلة القصائد التي انتصتها بالنسب ثم توقعه تماماً عنه إجداء من سنة ١٩٠٨، كل هذا يقطع بأن رفض الانتاحية الطلابية والثرية كان موقفاً ثابتاً لحافظ، ينبئ عن تغير مفهوم قصيدة المدح خاصة، ورسالة الشاعر عامة، عما بدأ به في مطلع حياته

ومن أرائه الهامة أيضاً داخل إطار موقفه بين القديم والجديد، رأيه في القول التقدي للأنور وأعذب الشعر أكلبه، وقد رفضه كما رفض الانتاحية الطلابية، ونص على رفضه في أبيات صريحة في الديوان، وطبقه فيما نظم من قصائد المدح بالقدر الذي سمحت به قدرته على التزام الصدق، وفي الحدود التي يأمن فيها عاقبته. ولا يسع المجال لتتبع التطبيق في الديوان، ولكن المقاد قد لفتت هذه الظاهرة في مدائح حافظ، فسلطها، وعدها بما يجب له، فكبح في الفصل الذي عقده عن حافظ في كتابه «شراء مصر وبناتها» في الجليل الماضي، يقول «هو وسط بين مبالغة الأكاديمين وقصد المحدثين ولا سيما في المدح» ثم ساق نموذجين من مدحه وعقد بينهما مقارنة انتهى منها إلى أنه «يهدد الحصلة أيضاً كان حافظ متفرداً بين شعراء جيله قبل النظر»^(٤) وأكثب الشعر في هذا القول المأثور كان مقصوداً به الخيال في أول الأمر، ولعله كان دفاعاً من الشعر عن نفسه ضد من أساء فهم الآلية الكريمة «والشراء يتهمهم القانون»، ألم ترأهم في كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون وفعلوا هذا التي يشمل دور الخيال في الشعر عامة، ونتج عن هذا التمسك أن أصبح الخيال مرادفاً للكذب، ودافع النقد عن الخيال مستعملاً مرادفه، ثم احتق الأصيل ليقيم المرادف بكل ما يحصل من بدولات الكذب السيئة، فالتحرف الخيال إلى المبالغة، ثم أسرف فيها حتى آتت إلى تلك الدرجة والاستحالة والفاق التي يمجها الذوق السليم. وكان هذا أوضح ما يكون في شعر للدح خاصة، حيث المدموحون لا يمكنون من الصفات الجديرة بالمدح لا حاجة الشاعر لعطائهم، حتى تحول شعر المدح إلى لون من الصلوات تباها الحاسة الفنية والكرامة الإنسانية على السواء. وكان لابد أن يتغير الأمر بعد أن تغيرت رسالة الشعر ومبادئ أو حاولت أن تعود - إلى وضعها الطبيعي كمعبر عن وجدان الشاعر أو كلسان للقبيلة التي تطورت إلى الشعب، ففزل الشعر من القصور حيث كان مناداة وتسولاً إلى الشوارع ليصبح تعبيراً ودعوة. وقد حدث هذا وحافظ في نشأته، وظهر بوضوح في شعر البارودي الذي اتخذ حافظ مثلاً يحذى. ولا كان حافظ دون البارودي مكانة وزعامة، ودون شوق زراء وصلة بالقصر، فقد واحة المشكلة من أول الأمر؟ إذا كان عليه أن يمدح؟ فن محمود؟ - مدح أولاً أصلاًه والسرارة منهم خاصة، ومدح أول الأمر مثلثين في الخفيو، ثم انتهى إلى مدح الزعماء والقادة والمصلحين. وهكذا نرى أنه إذا كان قد تكسب - أو حاول أن يتكسب - بالمدح في أول حياته، فقد فعل هذا في نطاق السرعة من الأصدقاء والزعماء، ولم يؤثر عنه - إن صحت الرواية - إلا تكسبه

ولكن هذه المنفعة لوطنه لا لنفسه ، وهو يطالب بها في تحديد ووضوح ولا يتكلمها لتقدير كرم المدوح وأريحته :

أيأفذن في الملك البر أني
أهني مصر بالأمر الكريم
قد تم البناء وعن قريب
وف لك البشار من «سم»
لدار البرلمان أعزز دار
تساقب لطالب الجهد العميم
بما يتجمل العرش الملقى
ونحيا مصر في عيش رعيم
فثرفها بركك واحتسنتها
وأصعدتها بدستور عيم

وهنا لا نستطيع أن نجد فرقا واضحا بين الصدق الخلق والصدق الفنى ؛ فالشاعر يكذب ، ويعرف أنه يكذب ، ولكن كذبه جزء من عملية إبداعية أكبر من مجرد المدح ، عملية تجيش في وجدانه وتدلعه إلى أن يكذب نصيرا عنها ، فيقترب الكذب الخلق من الصدق الفنى اقترابا كبيرا يكاد يماثل اقتراب مخالفة الواقع للخيال في سبيل الخيال نفسه .

على أن حافظا قد أدرك الفرق بين الصدق الخلق والصدق الفنى نتيجة للحركات النقدية الجديدة التي أشرنا إليها ، وحدد مفهومه متحازا إلى الصدق الفنى في وضوح ، فقرأه في سنة ١٩١٩ بصف شعر شوقي بهذا البيت ذى الدلالة المحددة :

على عليه عقله وجنانه
ما ليس ينكره هوى وجنانه

هنا عرض لبعض مفاهيم حافظ الشعرية . أرجو - رغم قصوره - أن يكون معنا على مزيد من فهم الرجل - ومزيد من تقدير شعره ووضعه في الموضع الصحيح والملائم لمكانته ولدوره في نهضة الشعر العربي الحديث .

وبين أصحاب القديم في العشرينيات . وبين حافظ في مدح الحفيو ومدح محمد عبده ظاهرا أنه يقصد الصدق الخلق ؛ فهو يقول إنه لا يمدح أحدا بما ليس فيه ، ولكن الفرق بين ما للمدح من صفات حقيقية ، وبين ما يشعر الشاعر أنه صفات حقيقية ، بل بين ما يتمنى أن يكون صفات حقيقية ، هو فرق ضئيل لم يتوقف عنده حافظ في مطلع القرن ، وإلا فهو يدرك تماما أنه يمدح الحفيو بما يتمنى أن يكون فيه من صفات لا بما فيه من هذه الصفات في الواقع ، وشأنه في ذلك شأن مصطفى كامل في تأييده للحفيو في المرحلة الأولى من كفاحه الوطني . وربما أبعد حافظ في هذا الأمر ، فمدح بما يعرف بأنه ليس في المدح ، على أمل أن يحقق من هذا المدح خيرا ، فينأى نراه يستقبل تولية فراد ملكا بمصر بهذه الأبيات التي لا يشك أحد في صدقها الفنى والخلق معاً :

بامليكا برغمه يلبس الثا
ج ويرقى لعرشه ملوكا
إن أمت يدلك غريب مصر
فلقد مهد الخراب أبوكا
أبقى شيئا ، إذا مضيت ضيما
عن قريب ، يأتي عليه بنوكا
نراه يمدحه في سنة ١٩٢٢ بمثل هذه الأبيات التي أقل ما يقال عنها إنها نقى للأبيات السابقة :

ولا عجب لمر على ولاء
ومالكها على خلق عظيم
يسطالعها بر كل يوم
ويسرعها بعين أب رحي
.....
كلنا فليحمل التاجين ملك
يمز شعائر الدين القويم
ويشقى ربه ويطيح مولى
هناه إلى الصراط المستقيم

وهذا كله كذب باعتزاز حافظ نفسه في الأبيات السابقة ؛ وهو كذب يستهدف به الحصول على منفعة شأنه شأن للكسبيين بالمدح ،

هوامش وتعليقات

(تكريات من حافظ وبجانبه) للأستاذ جد الرحمن صدق .
ص : ١٤٩ من الكتاب الذي أصدره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في ذكرى حافظ لإرضاء سنة ١٩٥٧ طبع المطبعة الكبيرة .

(١) قال له « ما أطبك إلا أكثر قبل أن تعرفه . إن المقاد يمدح على الناس الخفاء ، إنه لا يمدح شيئا على حاله ولا مفاصله الشدة ولا مآزج الفكر في سائر الأمور . نصيحتي إليك أن تنص بمبدأك منه . »

- (١١) مقدمة شوقي للطبعة الأولى من ديوانه تتلأعن عند الخلال الخاص بملوك المصادر في أول نوفمبر ١٩٩٨ صفحات : ١١ ، ١٠ ، ١٤ على الترتيب .
- (١٢) مقدمة البارودي لكتيباته : ص ٥٥ من الجزء الأول .
- (١٣) كتاب مهرجان البارودي - دراسة زكي نجيب محمود ص : ٧٨ . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ١٩٥٨ .
- (١٤) ذكرى حافظ إبراهيم - دراسة محمد صبيح . ص : ٦٩ .
- (١٥) حسين الرضوي - كتاب الوسيلة الأدبية ص : ٣٥ - طبعة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ .
- (١٦) محمد حسين هيكل - مقدمة ديوان البارودي ص : ١٤ من الجزء الأول .
- (١٧) طه حسين - حافظ وشوقي ص : ١٩٨ ، ١٩٩ .
- (١٨) عباس محمود العقاد - شعراء مصر وديانهم في الجليل الماضي ص : ١٠ طبعة كتاب الخلال يناير ١٩٧٢ .
- (١٩) قال حبة بن ربيعة القوسى **تلقاه** عيا قال د... وإن كان هذا تلقى فأترك ويا زاء لا تستطيع رده عن نفسك طليبا لك الطيب ...
- سيرة ابن هشام ص : ٢٩٤ ج١ طبعة الحلبي سنة ١٩٥٥
- (٢٠) يوسف البديي - الصبح للتي عن حبيبة للتي ص : ٦٥ ، ٧٤ - دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٧٧ .
- (٢١) محمد عبد - مقدمة نبع البلاغة ص : ٣٣ طبعة الحلبي وهي غير مؤرقة .
- (٢٢) عباس محمود العقاد - شعراء مصر وديانهم في الجليل الماضي ص : ١٥٩ .
- (٢٣) أحمد شوقي - مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه - كتاب الخلال ص : ١١ ، ١٢ .
- (٢٤) ديوان حافظ ج ٢ ص : ٨٧ .
- (٢٥) عباس محمود العقاد - شعراء مصر ص : ١٧ .
- (٢٦) علي الخليلي - محمود سامي البارودي ص : ١٨٦ - سلسلة اعلام العرب ٦٥ - دار الكتاب العربي ١٩٦٧ ، والقصبة متوفرة عن كتاب حياة مطران لطار الطناني .

- (٢٧) «وقد سألته رحمه الله ذات يوم كيف تصور هجر جانيا ؟ فقال . دعني من تشكك وتطيلك ، ولكن حدثني ، أليس بمن وقع هذا البيت في أذنك ؟ أليس يثير في نفسك الحزن ؟ أليس يصور ما حصلني من جلال ؟ قلت بلى ولكن ... قال : دعني من لكن واكتف على بهذا .»
- طه حسين - حافظ وشوقي - صفحة ١٧٣ - الطبعة الرابعة ١٩٥٨ - مكتبة الخانجي .
- (٢٨) «وإن أريد أن أعرف أليسا باني كنت أوتر حاشا على شوقي في حياته ، وكنت أخصص شاعر النيل من الفردة والحب بما لم أخصص به أمير الشعراء .»
- للمرجع السابق ص : ١٧٨
- (٢٩) أحمد حسن الزيات - وهي الرسالة ص : ٢٥٨ - المجلد الأول - الطبعة الثانية - نهاية مصر .
- (٣٠) طه حسين - حافظ وشوقي ص : ١٩٣ ، ١٩٨ .
- (٣١) «لقد حدثني حافظ عن نفسه كما حدثني شوقي عينا . كنت ألق حافظا أول هذه بالشعر وكان يسميني كثيرا من شعراء اللا يسميني ، فقلت له ذات يوم : أرح نفسك من العناء فلم يخلدك الله فتكون شاعرا ، ولكنه لم يقبل نصيحتي ، وحسنا فعل ، فإ زال يند ويكده حتى أرغم الشعر على أن ينجو له وأصبح شاعرا»
- قال عن طه حسين - حافظ وشوقي ص : ١٩١
- (٣٢) ديوان حافظ إبراهيم ج١ ص : ٩٢ من المقدمة - طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠
- (٣٣) للمرجع السابق ص : ٣٥ .
- (٣٤) للمرجع السابق ص : ١٩٢ ، ٢٩٤ من الجزء الأول ، ص : ١٠٥ من الجزء الثاني .
- (٣٥) صدر كتاب الوسيلة الأدبية سنة ١٨٧٥ أو سوجا ، وسعد الطيب ميلاد حافظ سنة ١٨٧٢



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

للتشرو والتوزيع والانتاج الفني

ص.ب. ١٠٧٢٠
الرياض
تلفون ٢٦٥٧٩٣٩
فاكس ٢٠٣١٢٩



- كبرى دور النشر بالمملكة العربية السعودية.
- وكلاء لدور النشر العالمية بالمملكة.
- أكبر موزعي الكتب العلمية والمراجع الأجنبية للعلماء والؤسسات العلمية والشركات الأجنبية بالمملكة.
- شركة ذات خبرات متميزة في تأليف وتأسيس المكتبات ومراكز التوثيق والعلومات.
- وكلاء لجمعية ب. ن. ج. السويدية لتأليف وتنظيم المكتبات.

أحدث ما صدر عن دار المرّيج

- السلسلة العلمية المبسطة للأطفال
- صدر منها ثمان كتب طباعة فاخرة
- سلسلة : إعرف بلادك
- صدر منها ستة كتب عن مدن المملكة العربية السعودية - ملونة ومجلفة
- أحاديث إلى الشباب .. بقلم فضيلة الشيخ محمد متولى الشعراوى

بالعليا - الرياض
ص.ب. ١٠٧٢٠

دار المرّيج للنشر
وكسبة المرّيج



١٢١ شارع الخمر
الرياض
٨٤٣٦١١

المكتبة الأكاديمية

ومن وكلائها
بجمهورية
مصر العربية

تتعر حافظ إبراهيم

دراسة في ضوء اأواقع السياسي والاجتماعي

على المبتطل

تحدث محمود تيمور في كتابه «دراسات في القصة والسر» عن بعض ذكريات شبابه ، وفي هذا الحديث تأتي صورة حافظ إبراهيم في إطارها الطبيعي ، الذي لا يصح إغفاله عند الحديث عن حافظ ، يقول : «وأذكر أنني كنت في عهد الصبا أحرص على شهود المأثبات التي يلقى فيها شاعر النيل حافظ إبراهيم قصائده الشعبية ، في الشئون الاجتماعية والسياسية العامة ، وكان الشاعر - كمعهده - يؤثر أناقة اللفظ ، وجزالة العبارة ، حتى ليفتخر النثر» المتأدب في فهم كلامه إلى معجم ، وأنا - يومئذ - قليل الزاد من الفصحى ، ولكنني على الرغم من ذلك ما أكاد أستمع إلى حافظ ينشد ، حتى أحس معانيه تساق إلى نفسي ، وإذا أنا أدانجه وأمايره بماطاني وشعري ، ذلك لأن الموضوعات التي يعالجها الشاعر كانت من أمماعتنا ، والأحداث التي يسرحها تشغل بالنا .

ولم يكن جمهور حافظ من المثقفين خاصة ، وإنما كان خليطا من طبقات الشعب ، يهتمون عنه ، ويتأثرون به ، ويصفقون له في صدق وإيمان .

ولست أنسى حفلا شعبيا شهدته في حديقة الأزبكية لذلك العهد ، أنشد حافظ فيه إحدى روايته ، وكان بين جمهور السامعين كثير من «ذوى الجلايب» ، وهم يطربون للشعر ، ويتأججون بالإنشاد ويتصاحبون في تهلل (هكذا) وأعجاب»^(١) . وفي هذا الحديث يلمس محمود تيمور أهم الجوانب التي تعني في دراستنا لحافظ إبراهيم وشعره ، ولتحدد ما يعنينا هنا بهذه المساقات : ففي جانب المضمون نرى عبارة تيمور «قصائده الشعبية في الشئون الاجتماعية والسياسية» ، وفي جانب الشكل نرى أن حافظا «كان كمعهده يؤثر أناقة اللفظ وجزالة العبارة» ، وفي مساق الانتماء نرى أن جمهور حافظ لم يكن «من المثقفين خاصة ، وإنما كان خليطا من أبناء الشعب» ، معظمهم «من ذوى الجلايب» .

الشعر ، في الجمعية ما يترجعه به إلى غير أهله هؤلاء ، حين ترمي به الحماجات مطارح أبعد كثيرا من مأمّن الأهل ، وإن كانت أقل بكثير مما كان ينبغي ، إذ إنه لم يستطع النفاذ إلى أبعد من قاع الأرستقراطية التي تعلق بها : وظيفة بدار الكعب يتقاضى عنها ثلاثين جنيها شهريا

كان حافظ إبراهيم متنبيا إلى الشعب ، بمولده وحياته وآلامه الشخصية ، فكان يجب أن يلقى أهله بالوجه الذي يلائمهم من وجوه شعره ، وذلك هو «القصائد الشعبية» في «الشئون الاجتماعية والسياسية العامة» ، ولم يكن هذا الوجه هو كل ما لديه من وجوه

حافظ ، فيحكم ويحال إلى الاستبداد منذ منتصف العام ١٩٠٠ ، فصرخ لصحة أسأذه الشيخ ، ولم يفصل بينها إلا موت الإمام .

ولقد شهد في هذه الفترة حدثين مهمين تحتم بها أحداث العربيين بالاشتراك الفكري بين الزعامة الروحية للثورة . كان الإمام محمد عبده قد عاد من منفاه عام ١٨٨٩ فوجد أن أعداءه قد انقسموا إلى معسكرين يتنافسان في السيطرة على الوطن : الاستبداد والطلعتان : ممثلا في القصر ، والاحتلال الأجنبي : ممثلا في الإنجليز ، ولم تكن عراوة الأحقاد التي يحملها الخديو عباس له قد خفت ، بينما كان الإنجليز يستميلون العربيين والشعب بتبنيدهم المستمر بالطلعتان الملكي ، فهادن محمد عبده الإنجليز ، إذ لم يبادنه القصر .

وحاول محمد عبده حلقة القديم ، الإصلاح المادى الورور ، وتكوين مجموعة من التلاميذ تقوم على مبادئه وتواصل تلاميذه : الإصلاح الفكري الذى يمارسه الاستبداد ، فإذا ناصر الإنجليز فلا بأس ، ومن ألع هؤلاء كان سعد زغلول أحد شباب العربيين .

ثم عاد التديم من منفاه عام ١٨٩٢ وأصدر مجلته «الأستاذ» في ٢٣ أغسطس من العام نفسه . ولما كان قد عاد بأمر من الخديو الجديد عباس الذى استقبله في القصر متغاضبا من موقفه من أبيه ، وكانت مرارة الفقرة العسكرية في التل الكبير لم تخف حدتها في نفسه ، فقد انطلق التديم في «الأستاذ» متحدثا بالاحتلال ، والمجاهدين معه ، مساندا الخديو الشاب ، بادئا بالحاسا طريقا جديدا أمام مجموعة من الشباب الوطنيين الذين اتفقوا منه أبأ روحيا لتياهم الجديد في الحركة الوطنية المتفجرة بالعواطف . ولم يلبث التديم أن خادر مصر متغيا ، في العام التالي ، إلى الأستانة ، تاركاً الخديو وشباب الحركة الجديد ، وكان مصطفى كامل على رأس هذا الفريق . وكسرت عودة الزعيمين المعسكرين - البارودى ١٩٠٠ ، ثم هراي ١٩٠١ - هذا الانقسام . فقد لاذ البارودى بالقصر فرد إليه أمواله وألقابه ، وأبدى هراي رضاه عن الإصلاح الذى قام به الإنجليز ضد طغيان القصر ، فارتت ثائرة الشباب المتبعين ، ووقع التنازع بين فريقى الحركة الوطنية منذ مطلع القرن الجديد ، وأن يخفف منه انقسام الرابطة بين هذا الفريق وبين القصر في أواخر حياة مصطفى كامل ، إذ ظل عدلهم للإنجليز حادا لا يفر ، وظل توجسهم من الفريق الآخر - المهاند للانجليز - باعثا على النفور الدائم .

كان الفرد الصغير الذى اشترك حافظ فيه مناسبة يبرز بها قوة الحضم وتغيب فيها صلابة الأمير . ولقد تحقق من قوة الحضم الإنجليزى ، كما ظهرت له ميومة الموقف الخديوى . ولعله تحقق آنذاك أن الإمام كان على حق في مهادته الاحتلال ، أو لعله لم يوفق ذلك ، إلا أن الأمر الذى لم يشك فيه هو أن الإنجليز يملكون من أمره وأمر بلاده ما يملكه العباس ، وأن موقف الإمام هو آمن الموقف في هذه الظروف ، فركن إلى الأمن ، وإن لم يفقد تماطفه مع فريق الشبان المناضلين فيعبر عن هذا الموقف تعبيرا دقيقا واعيا قوله المرير عام ١٩٠٠ :

عام ١٩١١ ، وربة «البكوية» من الدرجة الثانية عام ١٩١٢^(٣) . كان راتبه ذاك يرو أضعافا مضاعفة عن راتبه في الاستبداد من عام ١٩٠٠ إلى ١٩٠٣ ، وكان أربعة جنيات ، ثم تضاعف في دار الكتب حتى بلغ ثمانين جنيا قبل عام ١٩٣٢ ، إلا أن المرأة الماكلة كانت مازال تفصل بينه وبين أحمد شوقي ، أدنى شرائع الأرستقراطية إلى مطامح حافظ ، والذى كان ينتقل من قصر بعلوران إلى قصر بالطرية ، حتى استقر بقصره على النيل ، «كرمة ابن هاني» ، لكونه شاعر الأمير ، وظل حافظ شاعر أهله «ذوى الجلايب» .

في عام ١٩١١ أريد لحافظ إبراهيم أن يدخل إلى سياج ، تأمن فيه الحكومة لسانه الذى يتجه انجهاها خطرا ، فقد شاع بينه في مجاه الأمير :

قصر «النوار» ما ليلك رايش
فانقلب في قصر «الإمارة» بجبل
ولسد سمعت بمعايدى عواء
فصجبت كيف يسود من لا يظلل^(٤)

لم تجد الحكومة صعوبة في إلحاقه بركيا ، ومضى في دار الكتب «الخديوية» إذ ذاك . وإذ لم تكن لديه وثيقة ليلاده ، فقد عرض على الأطباء الحكوميين لتقدير سنه فقدت بسبع وثلاثين سنة . ولما كانت مثل هذه التقديرات بطبيعتها تميل مع اللابسات وتغضب لاحتبارات ، ليس منها الدقة العلمية أو تحرى الحقيقة ، في مثل الظروف التى جرى فيها تعيين حافظ في وظيفته ، فإنا نرجح أن يكون مولد حافظ في فترة تقع ما بين الأوامر ١٨٦٨ / ١٨٧٠ ، وليس في ٤ / ٢ / ١٨٨٢ كما قدر الأطباء^(٥) . على أى حال ، لقد ضاع تاريخ مولده ، فيما ضاع عليه من فرص المستقبل الأمن بموت والده ، وظل يضطرب بين حيوات قلقة حتى أطلقته سماه دار الكتب بعد الأربعين .

ولد حافظ لأب مصري ، مهندس من مهندسى الرى ، كان يشرف على قناطر ديروط ، ولأم تركية الأصل . وكان خاله - الذى كلفه بعد أبيه - «نيازي بك» مهندسا هو الآخر . وبهذا يتسنى حافظ إلى الشريعة الاجتماعية نفسها التى يتسنى إليها مصطفى كامل زعيم الحركة الوطنية في بداية هذا القرن ، إلا أن مسيرة الحياة قد خالفت بين مصريها ، فانجبه مصطفى صعبا ، بعلاقته بالخديو عباس ، ووقف حافظ حائرا بين الانجهاه الجديد الذى يصعد ، والانجهاه القديم المتزوى خلف آخر زعماء العربيين الأستاذ الإمام محمد عبده . وظل حافظ موزع القلب والعواطف الوطنية ، بين المجاهدين وطنيين ، يظهر أعداءها الخديو ، وللآخر قوات اتصال بالمتعهد البريطانى ، يحس به من أعداء أمس واليوم والغد .

كان حافظ قد عاش في طفولته نهاية أحداث الثورة ، وانجته حياته في شبابه إلى المأثرة الحربية حيث تخرج عام ١٨٩١ ضابطا في جيش يسيطر عليه قادة إنجليز لا رضيه راسلهم ، ولا يرضيهم سلوكه ، وتصل أسبابه بالشخص المصلح محمد عبده منذ عام ١٨٩٦ ، ثم يحدث ثمرد بين الضباط المصريين في السودان يشترك فيه

حَلَلْتُ حَارًا يَا ثَغْلَى مَسْأَلُ
بِسَابِهَا أَدْعَسْتَ لِلنَّاسِ آسَأُ

صَحْبْتُ الْهَدَى عَشْرِينَ يَوْمًا وَبَلَّةً
فَقَرَّ يَفْقِي بَعْدَ مَا كَانَ يَزُفُفُ
كَأَنَّ يَزَايِي فِي مَسْجِدِكَ سَاجِدُ
مَدَامُكَ مِنْ عَطِيَّةِ اللَّهِ تَلَدُفُ
إِمَامٌ الْهَدَى إِنْ أَرَى الْقَوْمَ أَتَدْعُو
لَهُمْ بِدَعَا عِنَا الشَّرِيعَةِ مَعْرِفُ
فَأُشْرِقْ عَلَى تِلْكَ النُّفُوسِ لَهَا
تَسْرِقُ إِذَا أَشْرَقَتْ فِيهَا وَلَسَطُفُ
قَلَّتْ مَا إِنْ قَامَ فِي الشَّرْقِ مَرْجُفُ
وَأَتَتْ مَا إِنْ قَامَ فِي الْغَرْبِ مَرْجُفُ

يا أُمِينَا عَلَى الْحَقِيقَةِ وَالْإِفَادَةِ وَالشَّرْحِ وَالْهَدَى وَالْكَاتِبِ
أَنْتَ يَسْمُ الْإِمَامُ فِي مَوْجِنِ الرَّأْيِ وَنَسْمُ الْإِمَامُ فِي الْيُوحَاثِ
لَيْتَ يَضْرَأُ كَفَرُهَا عَرَفَ الْقَضِيلُ لَدَى الْفُضْلِ مِنْ لَوَى الْكُتَابِ
إِنَّمَا لَوْ قَرَرْتَ مَكَانَكَ فِي الْمَجْدِ، وَمَرَمَلَةً فِي صُنْدُوقِ الْعُتَابِ
لَأَطْلَقْتَ بِالْغُلُوبِ مِنَ الشَّمْسِ، وَوَارَتْ عِيَالَهُ تَحْتَ الْقَرَابِ
قَتَّ عَظْمَتَا الرَّجُوعِ إِلَى الْحَقِّ، وَوَدَّ الْأُمُورَ لِلْأَهْبَابِ (١).

ثم هو لا يكتفي بذلك بل يتجه إلى الإنجليز يرفى ملكتهم
الراحلة، ويمدح ملكهم الجديد:

أَعَزَى الْقَوْمَ لَوْ سَمِعُوا عَزَائِي
وَأُفْئِدِي فِي مَسْجِدِهِمْ رَنَائِي
وَأَدْعُو الْإِنْجِلِيزَ إِلَى الرِّوَاءِ
بِحُكْمِ السُّلْطَانِ جِبَارِ السَّمَاءِ

لكل العالين إلى فناء

أَعَزَى فَيْكُ تَاجِكَ وَالسَّرِيرَا
أَعَزَى فَيْكُ ذَا الْمَلِكِ الْكَبِيرَا
أَعَزَى فَيْكُ ذَا الْأَمْدِ الْهَيَّصُرَا
عَلَى الْعَظَمِ الَّذِي مَلِكُهُ الشُّهُرَا
وَقَلَّلَ تَحْتَهُ أَهْلَ الْوَلَاةِ !

صَبَحْتُ مِنْ بَصَرِ ذَلِكَ التَّاجِ، وَالْقَدْرَا
هَلَلْتُ لِلشَّرْعِ هَذَا يَوْمَ مَنْ شَرَا
يَا دَوْلَةَ فُوقَ أَعْلَامٍ لَهَا أَسَدُ
تَدْفُقُ بِوَاوَرَةِ الدُّنْيَا إِذَا زَارَا
يَتَوَلَّى عَرْشُكَ مِنْ شَمْسٍ إِلَى قَمَرٍ
إِنْ طَابَتِ الشَّمْسُ أَوَّلَتْ تَاجَهَا الْقَدْرَا

وهو لا يندحهم لذاتهم، وإنما لا يشمتون به من حذل ودعقراطية

عن أرى السبيل لاخلو موارده
لغير مُرْكَبِهِ فِي اللَّهِ مُرْكَبِهِ
فَدَعَلْتُ مَعْرَ فِي حَالٍ إِذَا دَوَّرَتْ
جَانَتْ جَمُودِي مَا بِاللُّزُلُ الرُّطْبِ
كَأَنِّي عِنْدَ دُخْرِي مَا لَمْ يَأْ
فَسَرَمْتُ تَسَرُّدَ بَيْنَ الْمَوْتِ وَالْغُرْبِ
إِذَا نَطَقْتُ فِطَاعَ الْجَنِّ مُنْكَأً
وَأِنْ سَكَنْتُ فَإِنَّ الْفُسْ لَمْ تَطْبُو
أَيْسَكِي الْمَقَرَّ هَادِيَنَا وَإِيْحَنَا
وَحْنُ نَعْفَى عَلَى أَرْضٍ مِنَ الذَّهَبِ
وَالْقَوْمُ فِي مَعْرٍ كَالْإِسْفِجِ قَدْ طَفِرَتْ
بِأَلَاءِ، لَمْ يَتَرَكُوا فِرْعَا لِمُخْطَلَبِ
بِأَلَاءِ عِيَانٍ: مَا هَذَا الْحَقَّاءَ لَنَا
وَحْنُ فِي اللَّهِ إِصْرَانُ وَفِي الْكُتُبِ
كَرَكَسْتُمْونَا لِلْأَوَامِ نَحْالِفُنَا
فِي السَّبِينِ وَالْفُضْلِ وَالْأَعْلَاقِ وَالْأَدَبِ (٢)

وتقول إنه يعبر عن موقفه هو بدقة ودعى، إلا أن فهمه السياسي
للمرحلة التاريخية التي تمر بها مصر وحركتها الوطنية كان فيها مشوشاً،
إذ يستبعد بأل عِيَان وليسوا هناك، كما أن تمييزه الفنى كان بحاجة إلى
الاستواء والتوضيح. على أية حال، فقد كان في طريقه إلى تبيين
علاقته بالإمام منذ ذلك العام، فيصقل وعيه السياسي بقدر
ما يطيق، كما كان أمامه شروط فني طويل يشكل به من أدواته الفنية
بقدر ما يطيق كذلك. أما حديثه عن التيب الاقتصادي فقد كان
يردد ماردده الناس منذ عهد إسماعيل حيث هجمت أوشاب أوروبا
على مصر، حتى تغلغت سمات الأروام في القرى المصرية من
الإسكندرية حتى أسوان.

٢

لما حافظ منذ تسريحه من الجيش إلى دار الإمام محمد عبده في
عين شمس، ومجالسه الآلهة بالبردين، وهناك وجد الأمن كله،
كما وجد ما يرضى جانباً من الإحساس الوطني لدينه، في دفاع الإمام
عن الملة، وإسهامه في تجسيد الفكر الديني. أما الجانب الآخر فكان
لدى الفريق الذي يظاهر أعداء الإمام، في قصر الإمارة، حيث
يفور الحماس النضالي في خطب مصطفى كامل ومقالاته في
الصحف، فكان حافظ مرزها بين العقل الهادئ والقلب المشتعل،
ولكنه لم يفلتر بالبعد عن الأمن والهدوء في رحاب الشيخ:

هَذَا قَرِيبِي، وَهَذَا قَرَرْتُ مُقْتَدِي
هَبْ بَعْدَ ذَلِكَ إِحْسَانُ وَإِجْلَانُ
إِنِّي لِلْجَيْشِ فِي السَّكَاةِ مُرْكَبِي
نُورًا بِهِ تَهْدِي لِلْحَقِّ هُلَانُ

تنتشر إليها مصر، أو تعالِب بها حكاهما، ولا تحصل عليها :
 لا تمنحين لِإِسْلَامِكُمْ عَزَّ جَبَّارُ
 لولا التعاون لم تنتظر له أكثر
 ما قلَّ زَلَّتْ عَرْشَا بَات يَحْرُسُهُ
 عَدْلٌ وَلَا مَدَّ فِي سُلْطَانٍ مِنْ عَدُوِّ
 تَنَافَزُوا فِي أُمُورِ الْمُلْكِ مِنْ مَلِكِهِ
 إِلَى تَوْحِيدٍ إِلَى مَنْ يَحْرُسُ الشَّجَرَةَ^(١)

ومع ذلك فهو لا يقطع الخديو ولا خليفة المسلمين، إذ يمدحها من
 أنو لأخر وإن كان لا يكثر. وهو حين يمدح الخديو في المناسبات
 العامة مثل عيد النطر وعيد الجلوس، يشير إلى هذا الإقبال من
 المديح بعبارة مرة بالزُحَّة عن الزُّرَّة والقُضُول :

إلى سَدَّو العِيَالِ وَهَنَتْ يَدَيْهِ
 بَهَنَتْ شَوْقِيَةِ النِّسَجِ وَيَعْنَابِ
 وَلَيْدُ أَشْأَوِي وَإِنْ قَالَتْ حَابِلِي
 نَحَسَّ شَاوِرَ لَكَيْكُ عَيْرَ وَكَتَابِ
 كَذَا فَلَيْكِنْ مَدَّحُ الْمُلُوكِ، وَهَكَذَا
 يَمُوسُ الْقَوَالِي شَاوِرَ عَيْرَ وَلَوْلِي^(٢)

ثم يعلِّله مرة ثانية بأن شاعر القصر - أحمد شوقي - لا يترك لغيره
 ما يقوله في الأمير، وإن كان حافظ يلمح إلى إمكان تفوقه على
 شوقي، لو أراد التوجه إلى الملك :

ماذا أُنْعِمْتَ هَذَا الْعِلْمُ مِنْ أَقْبَرِ
 هَذَا عَهْدُكَ رَبِّ السَّنَى وَالْعَقَبِ
 تَعْدُو وَتَعْرِفُ بِالْأَضْحَارِ مَرْجَلَا
 وَفِيهِ الْقَوْلُ بَيْنَ السُّرْرِ وَالْعَجَبِ
 هَذَا هُوَ الْعَهْدُ قَدْ لَاحَظَتْ مَقَالِمُهُ
 وَكُنَّا بَيْنَ مُخْتَلَفٍ، وَمُرْتَكِبِ
 إِلَى دَعْوَتِ الْقَوَالِ جَبْنَ أَشْرَقَ لِي
 عَهْدُ الْأَمِيرِ قَبْلَتْ حُرَّةُ الطَّلَبِ
 يَا مَنْ تَنَافَسَ فِي أَوْصَالِهِ كُلِّهِ
 تَنَافَسَ الْعَرَبِيُّ الْأَمْجَادُ فِي التَّسْبِيحِ
 لَمْ يَبْقَ أَحَدُهُ، مِنْ قَوْلِهِ أَحَاوِلْهُ
 فِي مِدْحِ خَالِكٍ فَاعْلُرِي، وَلَا كِبِي
 فَكُنْتُ مِنْ سَنَتَيْنِ بِالْمَعْرِ هَجْتُهُمْ
 إِلَى الْمُلُوكِ وَلَا ذَاكَ الْفَتَى الْعَرِي^(٣)

ويعلل تقصيره مرة ثالثة بأنه إنما يعطى غيره من الشعراء فرصة القول
 والتعرب من الخديو، ولو قال لشد عليهم اللطاع. وهكذا يفسر
 شوقي عزمًا شديدًا، في خلقه وفي شعره :

أُفْرِيتُ بِالْعَوَسِ أَفْلَاسِي مَا تَرَكْتَنِي
 فِي لُجَّةِ الْبَحْرِ مِنْ دِرٍّ وَمَرْجَانِ

كم رام شَأَوِي لَمْ يَدْرِكْ مَوِي صَدَقُوا
 سَاعَتَ فِيهِ إِنْطِطَامِ وَزَّانِ
 عَابُوا سَكُونِي، وَلَوْلَاهُ لَمْ نَقْطُرَا
 وَلَا جَرَتْ غَيْبُهُمْ شَوْطًا يَهْدَانِ
 وَالْيَوْمَ أَنْدَمَهُمْ شَعْرًا يُبِيدُ نَحْمُ
 عَهْدِ التَّوَسُّوِ أَوْ أَيْهَامِ صَانِ
 أَوْفَ فِيهِ إِلَى الْعَبَاسِ خَانِي
 عَفِيفَةُ الْخَلْدِ مِنْ آيَاتِ عَدْنَانِ
 مِنَ الْأَوَالِيسِ حَلَاهَا يَرَاغُ فِي
 صَالِ الْقَرْيَةِ (صَاحِبِ غَيْرِ نَشْوَانِ)
 مَا ضَاعَ أَصْفَرُهُ عَنْ مَدْحِ سِيدهِ
 (وَلَا اسْتَعَانَ بِذِكْرِ الرَّاحِ وَالْبَانِ)
 (وَلَا اسْتَعَلَّ بِذِكْرِ الْعَهْدِ مَدْحِهِ)
 فِي مَوْطِنٍ بِجَلَالِ الْمُلْكِ وَهَانِ^(٤)

إن اصطدام حافظ بشوقي في هذه المرحلة لم يكن صدامًا مع
 القصر الذي ينحصر بشوقي، لأن هذا القصر كان يرمي الحركة
 الوطنية الشابة التي يعطف عليها حافظ برغم اختصاصه بالإمام،
 وإنما كان صدامًا بين شاعرين شابين يتنافسان على زعامة الحياة
 الأدبية آنذاك، انحصر القصر بأحدهما فرضه، وانحصر الإمام
 بالآخر فصار يرى نفسه محبوس الحظ مغموط المكانة كالإمام، وإن
 كان قريب منه يكتفيه :

أَبْهَلَا الْإِمَامُ أَكْرَزَتْ حَسَادِي فَابْتَثَ لِفَرْسِهِمْ فِي التَّيَابِ
 أَبْصَرُوا مَوَاقِفَ كَسَرُ عَصِيمِ
 مَتَكَ قُرَى، وَمِنْ عِلَالِكَ التَّصَانِ
 قَلَّ جَمْعُ الشَّافِقِينَ، وَمِنْهُمْ
 عَصَ بِالْقَوْلِ عَهْدُ أُمِّ الْخَبَابِ
 عَبْدُ تِلْكَ الَّتِي يَحْرُسُهَا اللَّهُ
 إِذَاءَ الْأَزْلَامِ وَالْأَنْصَابِ
 إِنَّ نَفْسَ الْإِمَامِ لَفَوْقَ مَنَاصِمِ
 مَا تَعْنَتُوا، وَإِنِّي غَيْرُ صَانِ

ولم يلبث الإمام أن لحق بربه، وقبل أن تغشى سنة على وفاته،
 وبالتحديد في ١٣ / ٦ / ١٩٠٦، وقعت حادثة دنشواي التي
 أوضحت تباين موقف التيارين الوطنيين؛ فتجد حافظًا يحسم تردده
 بينها - على الأقل في هذا الحادث - فيقف إلى جانب تيار الشباب
 المؤيدين للخديو والمؤيدين منه، مهاجمًا بعض تلاميذ الإمام
 الذين وقفوا إلى جانب الإنجليز :

أَيُّهَا الْفَاهُونَ بِالْأَمْرِ فِينَا
 هَسَلْ نَسِيمٌ وَلَاعْنَا وَالْوَهَادَا
 لَا تَقْسِمُوا مِنْ أَمَةِ بِقَبِيلِ
 هَلَوْتُ الْخَمْسَ نَفْسَهُ حِينَ صَارَا
 جَاءَ جَهَالُنَا بِأَمْرِ وَجْهَتُمْ
 ضَعُفَ ضَعْفِهِ قَسْرَةً وَاشْتَدَا

ستطرى أبداً بك الى قد أفضتها
عينا، فلنسا أمة نجعد اليدا
أيتها فلم يسلك بنا الخوف مسلكا
وغنا فلم يطرُق لنا الدعر مولدا
وكت رحيم القلب نحى ضعيفا
وتلفح عنا حادث الدهر إن عدا
ولولا أسمى في دنشواي ولوعة
ولناجمة أظمت قلوبنا وأكبدا
لَلْبُنَا أسمى يوم الوداع لثمتا
لرى فلك ذاك المصلح المتودعا^(١١)

وإن حاول في بقية القصيدة أن يورد مآخذ أعداء اللورد ، انسجما
مع موقفه الجديد في صف مصطفى كامل والحركة الوطنية الجديدة .
ثم تظهر الفكرة ذاتها - فكرة مظاهرة الاحتلال للحد من سلطة
الخصم المطلقة - مرة ثانية في قصيدته التي يستقبل بها المعتد
البريطاني الجديد ، السير «جورست» ، خليفة كرومر في منصبه :

بنات الشعر إن هي أسعدنني
شكوت من العمد إلى العمد
ولم أبجد عوارفه .. ولكن
رأيت لن أدعى للسجود
أُتِفِقُوا الرجاء .. فقد ظلمنا
- بعهد المصلحين - إلى الورود
وشئوا بالوجود فقد جهلنا
بفضل وجودكم معي الوجود
إلى من نشكى عنت البالي
وإلى العباس أوعبد الحميد
ودون حالما قامت رجال
لنرؤفنا بأصناف الوعيد^(١٢)

إنه يرى أن أجل إصلاح يمكن أن يقدمه الإنجليز لمصر هو جلائهم
عها إنجازا لأوعودهم السابقة ، ولكن ذلك يستحيل قوة دونه ذاتية
من التشب بجرهم على الحلاء .

فليت كرومرا قد دام فينا
يطرق باللاسلك كل جيب
ويستحف مصر آنا بعد آن
يجسود ومقتول شهيد
لننزع هذه الأكلع عنا
ونبعث في العوالم من جنيد

ولكن مادامت هذه القوة غير موجودة ، ومادام الإنجليز - بما
لذلك - متمسكين بالبقاء الأبدي ، فليس هناك بد من استئثار
زعانهم الإصلاحية ، والإنادة من وقوفهم في وجه السلطة المطلقة
التي يطالب الخديو بها لنفسه :

كيف مجلو من القوى الثقل
من ضعيف ألقى إليه القيادة
أبها المدعى العمومي مهلا
بعض هذا فقد بلغت المرادا
لاجرى الخيل في نواحيك يامصر
مر ، ولاجداك الحيا حيث جادا
أنت أنسجت ناعقنا قام بالأمر
س ، فادعى القلوب والأكباد
إيسه يا مدبرة القضاة ويامن
ساد في غفلة الزمان وشادا
أنت جلدنا فلا تنسى أنفسا
قد لبسنا على يديك الحدادا^(١٣)

إن موقفه هذا يتنازع عن موقفه السابق في مدح الإنجليز ، وإن
كان لم يبلغ حد المصادمة معهم ، والمجهر عليهم كما فعل بأعوانهم
من المصريين . ولكنه يتنازع أيضا عن موقف شوق الأمير الذي
فضل السكوت حتى يتجلى الموقف في حساب الأرباح والخسائر
الرجلى . لقد ترك الخديو نفسه شباب الحركة يصادون الإنجليز ،
وصمت هو . وصمت شاعره تبعاً لذلك ، أما حافظ فقد ارتفع
صوته إلى جانب الحزب الوطنى الجديد ، منددا بالجرمة وصانعيها
عموما ، وبذلك لم يكن انحيازه للحركة الجديدة تقريبا من الخديو
الذى يساندها ، ولكنه موقف وطنى أصيل من حافظ ، يتحاز فيه
إلى الفريق الأقرب إلى نفسه وإلى ميوله الفكرية ، والناتق بلسان
شريحته الاجتماعية . وهو حين يقف في صف هذا الفريق بصفته
الأصيلة ، وهى الوطنية المصرية ، لا يتم بتقلبات الخديو حين تحل
عن هذا الفريق قبيل وفاة مصطفى كامل ، فيثبت في موقفه ، ويكون
أعلى الأصوات في رثائه لزعيم الوطنية ، على حين ينفق صوت شوق
فلا يسمعه أحد إلا في الذكرى الأولى ، يؤين الفقيه تأنيبا قاترا ،
يتنصر على فلسفات سطحية عن الحياة والموت ، وحديثا مكرورا عن
الأخلاق لا يعل شوق تردده . وإن مله السامعون . وهكذا نلقى
تصادم حافظ في مصطفى كامل حارة حارة تتناسب مع احتدام
المعركة الوطنية في هذه المرحلة .

ومع ذلك ، فإن حافظا لم يستطع أن يحسم - بما بينه وبين
نفسه - موقفه بإزاه الإنجليز . إذ ظل مشوش الفكر أمام تلك
القصبة . وهذه هى النتيجة المنطقية للتربية الفكرية في المرحلة التي
كونت رؤيته السياسية . على أن الأستاذ الإمام ومريدته من رجال
السياسة في هذا العصر . الذين التفت نظرهم مع نظرة فريق آخر من
كبار الملاك المشائين بحزب الأمة ، فأروا أن الاحتلال يمكن أن يكون
أقل ضررا من السلطة المستبدية التي كان الخديو يحاول استعادتها
والأفراد بها ، ورأوا تعضيد كرومر في مواجهته لسلطة القصر ،
والإفادة من هذا الصراع بينها . ولم يستطع حافظ أن يتخلص من
تسلط هذه الفكرة على رؤيته السياسية أبدا ، فهو في وداعه للورد
كرومر . إنما يصدر عنها في مقدمة قصيدته المشهورة :

وبساحزب اليمين إليك عنا
لقد طاشت نبالك والسهام
وبساحزب الشمال عليك منا
ومن أبناء مجدك السلام^(١١)
وكانت صحبته هذه مقدمة لاحتواء الحكومة الحديوية له : في سياج
الوظيفة التي تكبله وتعمل لسانه ، والإعامات الحديوية برتبة ونشان
من أدنى درجات التشريف الملكية ، ولكنها كانت كافية لعقل لسان
حافظ ، أمدا طويلا .

٣

ويركن حافظ إذن إلى الدعة والسكون الآمن في رحاب وظيفته
الجديدة في دار الكتب الحديوية ، فسام الجميع ، حتى إذا أعلنت
الحرب العالمية ، ونشأ إعلان الحماية البريطانية على مصر لقطع
علائقها بدولة الخلافة ، وحزل الإنجليز جاسا ولولا عمه حسين كامل
سلطانا على مصر ، وجدنا حافظ يستقبل السلطان الجديد وأبا
الفلاح ، مهتئا وناصحا بمسألة الإنجليز ومواليتهم :

هنيئا أيها الملك الأجل
لك العرش الجديد وما يظل
سم عرش إسماعيل رحبا
فأنت لصلحان الملك أهل

ووال القوم إنهم كرام
ميامين النخبة حيث عثوا
فهم ملك على «التاسيز» أفتحت
فواه على للمعانى تسهيل
فإن صافقتهم صفوك وها...
وليس لهم إذا فشت مثل
وإن لافيتهم لبالا منهم
أساطيل وأببال تمل^(١٢)

وإن كان في حية من أمر الحياة والفرق بينا والاحتلال ، فهو في آخر
الأمر يرجو أن تفت سيطرة الإنجليز على مصر ويتحول بطشهم فيها إلى
مناصرة قرواية ، متوجها بهذا الرجاء للمعتمد البريطاني الجديد : السير
مكاوون :

في مكهون قدمت باله
قصده الحميد وبالرعاية
ملا حملت لنا عن الـ
ملك الكبير ، وعن «جراية»
أوضح لمر الفسوق منا
بين البسيادة والحياة
أصحت ربوع النيل سلطنة ، وقد كانت ولاية

إذا استوزنت فاستوزر علينا
في كالفصل أو كاهن المعبد
وفي الشورى بسنا فاه صهيبد
قد استصى على الطب المعبد
تشاركه أمسة في الشرق أمت
على الأيام عاترة الجنود
وأكد مصر والسودان كتحكم
لنشأ القوم من بيغي وسود^(١٣)
وهذا الموقف يتنى إلى فكر الإمام محمد عبده ، الفكر الإصلاحى ،
الذى لم يبتعد عنه حافظ كثيرا ، حتى بعد وقوع حادث دنشواى ،
فهو يترجمه إلى سعد زغلول - أبرز تلاميذ الإمام - مطالبا إياه
بالاستمرار في الطريق الإصلاحى نفسه :

باسم إن بمصر أمتا فوئل فيك سعدا
قد قام بينهم وبين العلم سبق الحال سفا
مازلت أوجر أن أركأه أبا وأن ألقاك جدا
حتى همدوت أبا : لـ
أصحت عيال القطر وكدنا
فلردد لنا عهد الإمام

وكن بسنا الرجل الملقى^(١٤)
إن حافظا ، الذى بدأ مسيرته السياسية في ركاب الإمام محمد عبده
للمعادى للخديو ، ليخسر أسرة محمد على ، ويستقيم بالقاسطين
المستبدين ، ومع ذلك ظل يحفظ درجة ما من درجات القرب مع
الخديو ، طوال رعايته الحركة الوطنية الجديدة ، ولكنه حين يتخلل
الخديو عن الحركة بعد دنشواى ، يطلق يتيه في هجاء لخديو ، في
العام الذى توفى فيه مصطفى كمال ، ويعرض فيها المحدث البريطانى
على أمير البلاد ، «اللقب» الذى يجعل في «قصر الإمارة» ،
والذى ساد بلا عقل ، ولا موجب للسيادة .

وهو في هذه الفترة حين ينطق باسم الحزب الوطنى ، ويرفع من
شأنه ، لا ينسى أنه تلميذ محمد عبده ، المرأى القديم ، فهو يلجج
بالمستور وحكم الشورى ، الذى صار مطالبا ملحا من مطالب
«حركة الخديفة» أيضا بعد اغراقها عن الخديو واغراق الخديو عنها ،
وهكذا تضيق رقعة الخلاف بين ختلأه مصطفى كامل وبقايا
العرايين . ويفت حافظ مادحا الرئيس حسين كامل رئيس مجلس
الشورى الذى غضب عليه الخديو وشاعره شوق أتذلك ، فيمدحه
حافظ ويعرضه على أن يدعم موقف «حزب الشمال» أى المعارضة
التي يمثلها الحزب الوطنى :

أبا الفلاح إن الأمر فرصى
وجعل الشعب والفوضى لزام
وإن لم يتركه المستور مصرا
فا حياثا - أبدا - قوام

فمنطاعن الجيشان سا
صاتر كسبها ها الأجمة
فليهنأ الجيش الفطو
رُ بنصره ويكنزوهنة
فكأنا الألمان قد
لبسوا الزائع ببنهنة
فللك عافوا بلهن
من وأفلقوا من كنبهنة^(١١)

وإذا رأى حافظ أنه بقصيدته هذه قد خالف من القصد والاعتدال، وتجاوز المقدار الذي أخذ نفسه به منذ غم وظيفته في الكتيبة الأديرية، فقد أذكر نسبة القصيدة إلى نفسه منذ ثلثا سنة ١٩١٩ إلى أن تغيرت الظروف العامة، أو على الأقل تغيرت ظروفه، فقارب الإحالة على المعاش، فلم تشر القصيدة منسوبة إليه إلا في مارس سنة ١٩٢٩، بعد عشر سنوات كاملات من الأحداث^(١٢).

وفي نهاياتها يتحدث حليفها عابدا عن تصريح الاستقلال المشهور في فبراير ١٩٢٢، وهو حريص على أن يرضى الجميع، أو على الأقل يهدئ حتى لا يضب من أحد: الحكومة، أو الاحتلال، أو الشاعر الوطنية، لذلك فهو لا يقطع برأى في هذا التصريح:

أصوفت للجد بحساره؟
لم ذاك بالأمرى بيا مرع
ألح لاستقلالنا لصنة
في حالك الملك فأنشورم
وتطمس الظلمة آثارها
فأنفى أنكر ما ألح
قد حارت الأفهام في أمرهم
إن هوا بالصد أو صرحوا
فقال: لا نعملوا، إنكم
مكانكم بالأس لم نرحوا
وقال: أوبع يا عطفوة
رواعها العافية، والمطمح
وقال: أنزف في قوليو:
هذا هو استقلالكم، فافرحوا
إن سألو العلق، يقل: عافوا
واستولفوا في عهدكم ترحوا
أو تسألو القلب يقل: حافوا
وصابروا أعداءكم فطرحوا^(١٣)

لقد نحى حافظ موضوعات الخلاف السياسي الشائكة، وولى وجهه شعر الجانب الأمن، فهو يكتب في موضوعات البر ومشروعات الخير التي يراها الوزراء والأمرء كالاتحاد لإنشاء الجامعة الأهلية، وملاجئ الأيتام وغير ذلك. ولكنه حين يترك دار الكتب عام ١٩٣٢ حثد بلوغه من التقاعد يحس أن قيود الوظيفة

فتمهدوها بالصلا
ح، وأحسنوا فيها الوصاية
أنعم أطباء الضمر
ب وأنبل الأقلام عاية
في حلق في السبلا
د، لكم من الإصلاح آهة^(١٤)

وقرب نهايات الحرب، يتبادل بقايا العربيين عن الإنجليز، كما يتبادل الحزب الوطني عن الحفدير والأتراك. ويبدأ تتقارب مواقف فريق الوطنية المصرية، فينادى العربيون بجله الإنجليز ويرضى الوطنيون بالاستقلال التام عن تركيا، ويطالب الفريقان معا بالدمشور. وحين تنتهى الحرب ويشكل سعد زغلول وفده للمطالبة بالاستقلال، يندى أصحاب الحزب الوطني ومبا كبيرا حين يتبعون عن إرسال وفدهم الذي كانوا قد شكلوه للغاية نفسها، وذلك ليتيحوا لوفد زغلول فرصة الكاملة في النجاح^(١٥). وفي بحران الثورة الشعبية العارمة لا يجد حافظ أثرا كبيرا، لا في مقدماتها ولا في نهاياتها، قبيل اندلاعها بقف في ١٩١٨ / ٢ / ٨ يلحق بقصيدته المصرية المشهورة متخفيا في إطار التاريخ، إلا أنه لا يتجاوز تعجب والشورى، التي أهل عمر من شأنها:

وما استبد برأى في حكمه
إن الحكومة تُطرى مستبدا
رأى الجبابة لا تلخ البلاد به
رغم اللام، ورأى الفرد يفتقيا
وواضح أنه ينظر بانظرة حذبة إلى أمر الشورى المصرية ويحاول أن يشير إلى هذا:
لعل في أمة الإسلام نابغة
تجلى حاضرها سرة ماضيا
وحسبها أن ترى ما كان من عمر
حتى يبه منها عين غاليا^(١٦)

وحين يجرحه العواطف في سورة الأحداث فلا يستطيع أن يمنع نفسه من الحديث عن الجباس الوطني لنساء مصر، ويقامهن بالمظاهرات تأييدا للزعامة المنفيتين؛ فيقول قصيدة يسفر فيها من الجنود الإنجليز الذين هجموا بالصلاح على نساء عزل، وكأنهن الجنود الألمان في تصور الجيش الإنجليزى المغار:

يحين في كنف الوفا
د وفار سعد فتنهنة
وإذا يمشو ففلا
واخيل فطلق الأجمة
وإذا الجنود ففولها
قد صوبت لشمورهنة
والشيل والفرسان قد
صرت نطافا عولهنه

لم يبق علينا من يحن نفسه
إنا جمعنا للجهد صغرة
لودادكم
سنوات أو نحو ونحن كرام^(٢٥)
ولكن جاءت هذه الصورة في وقت متأخر جدا ؛ إذ لم يحمله أجله
لمواصلة هذا الطريق الضيق الذي كان جديرا به ، فلقن بره في
صبح الخميس ٢١ / ٧ / ١٩٣٢ بعد إحاطته إلى العاش بنحو
عسة أشهر فقط .

٤

في مطلع القرن ، وحافظ في عتفوان الشباب ، أعدت الشعر
جائزة ، فقال أبيات يرشد فيها أصحاب الجائزة إلى الحكم السوي ،
وإلى أن المستحق لها هو حافظ نفسه :
قل للألئى جعلوا الشعر جائزة
فيم الخلاف ؟ ألم يرشدكم الله ؟
إني فتحت لها صدوا تليق به
إن لم تحطوه فالرحمن حلاله
لم أعش من أعز في الشعر يسقى
إلا في ماله في السبق إلاه ١١
ذلك الذي حكى لنا براحته
وأكرم الله والعاس مفا^(٢٦)

فهو يحيل نفسه - في آياته تلك - أشعر شعراء عصره ، وإن استثنى
شاعر الأثير الفتي ، استثناء (بروتوكوليا) فقط ؛ ففي هذه الآونة
المكررة كان يرى أنه لا يفضل من أتباعه شاعر ما ، حتى شاعر
الأثير ، متأثرا خطي أمير الشعر في نظره ، عمود سامي البارودي
الشيخ : ولو أننا اطرحنا وجهة نظر حافظ هذه ، فسيتق مع ذلك
على دارسي شعر هذه الحقبة من تاريخنا الأدبي أن ينظروا في شعر
حافظ من خلال نظره في شعر هذين الشاعرين : البارودي رائد
نضرة الشعراء أمه الحق ، وشوقي الذي انتهى منحنى خاصا بالشعر
التقليدي ، فوضعه في خدمة القصر الأميري . بل إننا لنذهب إلى
ما هو أبعد من ذلك فترى أنه لا بد أن ينظر إلى شعر حافظ - ليس
فقط من خلال النظر في شعر سابقه البارودي أو معاصره شوقي -
ولكن أيضا من خلال الحلقة التالية له - دعاة التجديد - وهي حلقة
أصحاب الديوان ، والمقاد بشكل خاص من بينهم .

•

بحث البارودي ميت الشعر العربي إلى نضرة فنية توائم النضرة
القومية التي عاصرها وكان من فرسانها ، في الثورة العرابية . ولكن
هذه النضرة قامت على أسس القيم الفنية القديمة ، واحداها للناذج
الشعرية الرغبة في عبور القهولة السابقة ، مما جعلها تنير في خط
راجع ، على حين سارت النضرة الاجتماعية قديما ، متمردة على القيم
الاجتماعية القديمة - ولهذا عاش شعر البارودي عصرا غير عصره ،
فجاءت مقدرات شعره وكثير من موسوعاته متمنية إلى المناخ الفني

قد حطت عنه ، وقد تحرر من إسارها ، يحاول أن يضرب بأوفر
إلهام موعضا ما فات . فهو يكتب ضد الإنجليز مقطوعات ملتهبة ،
تخل بها صفت الشهور الأولى من ذلك العام منسوبة إليه :

أبعد حياذ لارعى الله عهد
وسعد المزجج الشاهرات ولما
إذا كان في حسن الظاهر موتا
فليس على باهى الحياة ملام

كطفنا عن نوابك ، فسلم
- وقد برح الخفاء - محابيتنا
سنجمع أمرنا وترون منا
لدى الجلى كراما صابرينا
ونأخذ حقا رغم «العوادي»
تطيف بنا ، ورغم «القاسطين»
حزونا التل ، واحسبوا الضوء عنا
واطسروا النجم واحرمونا النسيان
واملاؤا البحر - إن أردتم - سفيننا
بواملاؤا البحر - إن أردتم - رجوما
إننا لن نحول عن عهد مسر
أولسؤنا في الترب عظاما رما
فاتقوا غلبة العواصف . إلى

قد رأيت المصير أسمى ومخا^(٢٧)
وإن صوته لا يدوى بالثورة على المستعمر فحسب ، وينذر بالمواجهه
للأجنبي فقط ، ولكنه يتوجه بغضبه إلى حكم إسماعيل صدق السيد
ومن خلفه العرش والإنجليز معا ، وإذا كانت إشارته - في الأبيات
السابقة - وتديده بأن الشعب سيأخذ حقه «رغم العوادي» ،
ورغم القاسطين» إشارة مضمرة ، وتلهجا مكملا ، فإنه في قصيدة
أخرى يفضح عن مقاصدة وعدد الأمية :

نشكر إلى (قصر الديارة) ما جنى
(صدق) الوزير ، وما جنى (علام)
وغايب إسماعيل صدق بقوله منبها إياه بجوت المصير :
ودعا عليك الة في محرابه
الشيخ والقسيس والخاصام
لأهم أخير مسيرة ، ليلوفا

فصفا وقشيف نفسه الآلام ، ا
ويوجه الخطاب إلى الإنجليز ، مينا أن حياذهم انجاز للحكومة
الباطشة وأن عدامهم للشعب المصري لم يعد يغنى على أحد ،
ولاسبيل للتخلص منهم إلا بقوة هذا الشعب :

قل للمحايد هل شهدت دعاءنا
نجوى ؟ وهل بعد الدعاء سلام ؟
سؤككت مؤثقتا لكم ، وبدا لنا
أن الحياذ على الخصام للام

هكذا نرى مصر فتم بسلام
كسب روضتك حواشي الأيام
يندى حافظ تامله الميق ، ونشبعه الذي اشهر به رثاء، عموما :

ردوا على بساني بعد محمود
فلقد عيت وأصيا الشعر بمحمود
ما للبلاحة غضي لا تطارعي
وما لجبل القواري غير محمود
ولوقزت أن هذا الخطب أخصي
لأخلفت من لساني كل مقرو
ليك يا مؤسس الموق وموجها
بالفارس الشعر والمهجم والجود
ملك القلوب وأنت السؤل به
أبق على الدهر من ملك ابن دارو
ليك يا شاعرا هن الزمان به
على الشهي والقواري والأناشيد

وناقش من يدعي أن الثورة زلة في حياة البارودي ، قائلا إنها زلة
تستحق التكريم إن صح أنها زلة :

إن الناصب لي عزلو وتولي
عزير المواهب لي ذكرو وتكلمو
أكرم بها زلة في العمر واحدة
إن صح أنك لها غير محمود
سلوا الحيجا هل قصت زكاته وطرا
دون المكادير ، أولقزت بمقصود (٣٠)

إن حافظا حين يبدو متعاطفا مع موقف البارودي في الثورة إنما يعبر
عن موقفه هو ، الذي يكاد يكون متطابقا وموقف البارودي ، وإن
اختلفت الأصول بينها واختلفت الظروف التاريخية المحيطة بكل
منها . وعن هذا يقول العقاد : «إن هناك بواعث كثيرة قربت بين
حافظ والبارودي في الطريقة ، وما زالت بها حتى جمعت بينها
بجاسة الألفه والمودة . فحافظ قد اختار حياة الجندية كما اختارها
البارودي من قبله ، وحافظ كان مغتورا كصاحبه على إظهار الجزالة
والإصعاب بالصياغة ، والفحولة في العبارة ، وكان كصاحبه أيضا
من حزب الفرد والثورة ، لا من حزب التسليم والاستكانة » (٣١) ومع
بعض التحفظ على هذه التعميمات ، إلا أن الحكم الجمل بتقارب
حافظ والبارودي يظل حكما صحيحا .

وقد نستطيع أن نجمل التحفظ على إطلاق العقاد بمقولته السابقة
في تقطين أساسيتين : أولاها أن ما يراه جزالة وفحولة قد يراه غيره
ضجيحا ليس ينسب كثيرا للفصاحة إذ يقرر شوقي ضيف ، وهو
يعني حافظا في أغلب الظن ، أرواحا وعبد المطلب : أن شعر
معاصري شوقي لا يمكن تشبيهه إلا بما شبه به أبو العلاء شعر ابن
هاني الأندلسي : «ما أشبه إلا برعي تلحن قرونا ، إذ إن
شوقي - في رأي الدكتور ضيف - قد أغلق بكلمة يديه أبواب الشعر

العباسي وما يسبقه من عصور ، حيث شعريات التواصي وطردياته ،
وفخر اللثني والشريف الرضي ، ومداخل الفرزدق ومعاصريه ، في
إطار من المفردات التي هاجرت من عصور هؤلاء واغترت في شعر
البارودي الحديث ..

واغترب البارودي نفسه عن الوطن بعد الثورة ؛ ولدى عودته
وجداً كُتبت تصديدا لزمامة الحياة الفنية ، ويتناحسان على بلوغ
الصدارة منها ، وكلاهما يسلك منه بسبب ، ويتعلق به من وجه . أما
شوقي فكان يرى في البارودي ابنا من أبناء الطبقة الأرستقراطية
الحاكمة ، زلت به القدم - لا بزيمة الثورة ، ولكن باشتراكه فيها
أساسا - وجمع به القوي ، فارتكب هذه الحماقة التي ظلل يغفل منها
طوال باقي أيامه (٣٢) بعد عودته من لندن . أما حافظ فكان لدى
عودة البارودي مستظلا بمسحور الثورة مثالا في محمد عبده ، فلا
حجب أن يرى الفارس المائد غودجا لحلم كان يتبنى أن يمثله واقعا :
في الرضاء الصبري ، فلما فاته الواقع صار يتبنى أن يمثله فنا : في
تزعج الحركة الشعرية . وكذا كان حافظ أقرب من شوقي إلى روح
البارودي وطبيعته (٣٣)

اتضح أحمد شوقي بالشعر التقليدي ناحية استكمل له فيها قة
نضج الشكل من حيث الارتفاع بالصياغة أو عصرية الصناعة ،
وأفقد بها أخص ما يميز الشعر العربي الغنائي ، من حيث انغمس فيه
شخصية الشاعر وتلاشت ذاتيته الفردية . ذلك لأن شوقي استجلب
القيم الكلاسيكية الغربية التي تحكم تسميه عن الأرستقراطية الزراعية
للمسيرة على مقاليد الأمور ، فشر أحمد شوقي إذن نقض لروح
شعر البارودي بشكل خاص ، وإن كان توجها لمسيرة التصيد العربية
التقليدية وخطوة نهائية بلغت فيها نهاية إمكانات عائلته الفني ، في
الصياغة الشكلية وجماليات الصنعة الشعرية .

أما شعر حافظ إبراهيم فكان يتوجه توجها باروديا من الأساس ،
حتى يمكن أن يعد امتدادا وأصيا لشعر البارودي ، سواء في النج
الفني أو في التوجه السياسي ، مع الأخذ في الحسبان ما حدث من
تطور موازين القوى السياسية الداخلية بين عهديهما . فلم تكن أبيات
حافظ في مثله الأعلى آنذاك من قبيل المديح الذي يرسل القول على
عواهنه ، وإنما هي تعبير عن وحي بما يريده الشاعر وما يراه . فهو
يرى أن البارودي «أمير الشعر» ، وهو يتبنى أن يخاضه في مستواه
الفني :

«أمير القوافي إن لي مستهامة
بمنح ، ومن لي فك أن أبليق المدي
أعزى لمديح البراع الذي به
نخط وأقرضني القريض المسدا
وهبني من أنوار علمك لمعة
على هوبها أسرى وأفقر من اهتدي (٣٤)

وعندما يريه بعد ذلك بخمس سنوات تقريبا ، يكون رأيهم هو هو .
وتظل منزلة البارودي من نفسه كما كانت من قبل ، في حين يتحلت
شوقي عنه حديثه عن عزيز قوم ذك ، وانقلده الموت :

«الديوان». وهو على جانب كبير من الصواب في دعواه تلك؛ فحافظ بعد الامتداد الطبقي لانتجاع البارودي فنيا وموضوعيا، وهو النهاية الطبيعية للشعر الذي يحاول التصدي للهمة الخطيرة التي لم يتمكن حافظ وجيله من التصدي لها؛ التعبير عن الشعب وباسمه في مواجهة القوتين الماديتين للشعب، القصر والاحتلال.

لقد علمنا أن جمهور حافظ العريض كان «خليطا من أبناء الشعب»، كما قال محمود تيمور، قوامه الأساسي ذوى الجلابيب الذين يطربون فينتاجون فينتصايحون، أما جمهوره الضيق على معنى «السبلندبار» أو «جراسمو» فيقول عنهم أحمد محفوظ: «فإذا كنت ممن حاصر هذه الحافل في مشرب اسبلندبار أو قهوة جراسمو فلا بد أنك رأيت رجلا ضخما، جهير الصوت، يعمل أنفه منظارا سميكاً، جالسا بين جماعة رثة الثياب رقيقة الحال، ينشد شعرا ثم يصيح: هذا شعر لا يستطيع أن يقوله شوقي! وكان لا يقدم بجملاء أو مناقبا يؤمن على هذا القول ويقسم على صحته، مقابل كأس الزبيب أو وجبة قرامها الفول والبصل»^(٣١).

هذا هو عالم حافظ الذي يتناقض تناقضا صارخا وعالم الأُستقراطية المسيطر آنذاك، الذي يصوره العقاد في معرض حديثه عن إسماعيل صبرى بقوله «إذا أتيت لك أن تحضر جلسا من مجالس الظرفاء القاهريين في الليل الماضي غيل إليك أنك في حجرة رجل نام مريض، فالكلام حمس، والخطو لئس، والإشارة في رفق، وسياق الحديث لا إيمان فيه، وكل ما هنالك يوسى إليك الحلو من الحركة والإشفاق من الشدة»^(٣٢). هذه هي صالونات عالم الأُستقراطية الذي يؤذن بالنحلال والسيار: «الحفصانة تنتهى فيها إلى ترف، والترف ينتهى فيها إلى نموة، والفضيلة الكبرى فيها تنتهى إلى اللوق للترف الناعم»، «لذا نتج من هذه الصالونات شعر فهو «شعر لطيف لا تعمل فيه، ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارة، وأدب ذوق لأدب زخعات وخوالج، أدب سكنون لأدب حركة ونهوض». ذلك هو معدن اللوق للشعق من تبييه الرجل النائم للمريض».

وحافظ بين شقي الرعي، بين عالم يحضنه متشبها به، وعالم يراه غريبا عنه يزدريه لأنه شاعر «الجلابيب» ويتفضل عليه - إذا تفضل - بأدق مراتب تشريفاته، فهو عرق بين ما هو كائن لا فكاك منه، وبين ما يمتنى أن يكون ولكنه لا يكون.

وإذا كان البارودي قد عاش أول شبابه مغتربا في مصر في الأستانة، ثم أمضى شبابه مغتربا من طيفه بانضمامه إلى مسكر الثائرين عليها، ثم أكمل اغترابه بالنفي عن الوطن إلى سردينيا، فلما عاد إلى مصر كان غريبا عن الحياة كلها: فقد أهله وكث بصره، وأسطحه رجال الصالونات للزقون الذين كان حافظ وأمثاله فيها بمثابة أنغام ناشرة في معزوفة مسترسية، ولذلك كان الاغتراب هو السمة العامة لشعر البارودي كما كان سمة حياته. فأنفاظه وكثير من تجاربه الفنية يطمحها الاغتراب عن العصر وكذلك كان موقفه في مسكر الثورة فهو مشدود إلى الثورة في مراحل المد، مذئذب في ساعات

الغنى العربي، وكان يبتنى ألا يحاول الشعراء من بعده فتحها، وأن يقتنوا بأبواب أخرى من الشعر كالشعر القبلي والقصصى.^(٣٣)

والواقع أن سلوكه السيل الأوسط بين هذه الإخلاقات العريضة سوف يؤدي بنا إلى الصواب، فلم يكن حافظ يعطى منج البارودي مجدا فيه - من ناحية - كما أنه لم يكن رضى تملحن قرونا - من ناحية أخرى. وإذا كان لنا أن نربط بينه والبارودي بوشائج القرى الفنية، فلأنما نعى بها الامتداد بمنج البارودي مع التطور الذي لا بد منه لاختلاف عصرهما ومواقفهما الاجتماعية، فلي مفرداته بعض اليسر إذا قيست بمفردات شبخه البارودي، ولي نسيجه بعض الوهن، على حين كان البارودي يحطب في حبال فحول العباسيين والأمويين؛ كما أن المرازنة بين حافظ وشوقي طالة لكليهما ولا وجه لها من الأساس، إلا إذا صبح أن نفاضل بين جنس أدبي وآخر، فشوقي شاعر كلاسيكي بالقيم الفنية والموضوعية للكلاسيكية، بوصفه شاعر القصر الذي يمثل لغة الأُستقراطية المصرية الشبيهة بالإصطاحية الأوروبية.

أما حافظ فهو الامتداد الطبقي لحركة الإحياء التراثية القديمة التي رادها البارودي؛ وقيسها الفنية هي قيم التراث القديم نفسه ومقاييسه التقليدية. فإذا كان العصر قد تجاوزه، وإذا كان البناء الاجتماعي وحركة التاريخ قد فرضت التطور في الاتجاه الجديد الذي يضع عينه على الفن الأوروبي - سواء بكلاسيكية شوقي أو بتقصيها، رومانسية أصحاب الديوان - فإن ذلك لا يعني أن شوقيا قد أغلق باب الشعر الغنائي العربي، بل لعل هذا الشعر لم يعد إلى فرديته وخصيصيته الشمية إلا بالخرج على منج شوقي بعد الدعوة الشهيرة التي نادى بها العقاد، وإنما أغلق شوقي باب القصيدة التقليدية بحسب، بما طوعه منها لقيم الكلاسيكية الأوروبية، لأن عبقريته الصياغة التي تميز بها أحمد شوقي، قد جعلت تجاوزه صعدا - في ميدان السبك والتشديد ذوى الإطار القديم - أسرا مستحيلا. وكان على الشعر العربي أن يواصل مسيرته خارج هذا الإطار بدعوات التجديد المتعددة والمتلاحقة. أما النقطة الثانية في تحفظنا على مقولة العقاد فهي درجة الانتماء إلى عالم الخرد الذي ينسب البارودي وحافظ إليه؛ ولكن هذه النقطة ترتبط بما نذهب إليه من وجوب النظر في شعر حافظ باعتبارها حلقة ما بين النج البارودي التقليدي ومنهج دعوة التجديد التي قادها العقاد في العقدين الثاني والثالث من هذا القرن.

٥

يرى العقاد أنه إذا كان الساعاقي «حلقة متوسطة بين مدرسة الرومانيين السابقة عليه ومدرسة القطريين التالية له» فإن حافظا حلقة متوسطة بين «الخط الذي يدعو إليه الشعور بالحرية القومية» وبين الأنماط الجديدة التي يدعو إليها الشعور بالحرية الشخصية والمزاييا الفردية»^(٣٤). ويعني العقاد بالفرق الأخير، هذا الاتجاه الفنى للمع من مرحلة الانتصار في الثورة الوطنية عام ١٩١٩، وعلى رأسهم العقاد نفسه بدعوته المشهورة في كتاب

الأحداث . أما هؤلاء الشباب الجدد الذين انتموا لحركة الشعب فكان عليهم أن يتسلموا راية الحديث باسم الشعب ، وعنه ، لأنهم التعبير الجديد عن المرحلة التي بدأت بالثورة .

وكما تجاوزت الأحداث أفكاره السياسية ، تجاوزت الدعوة الجديدة أفكاره الفنية ، إذ كان حظه من رؤية التجديد حفظاً ساذجاً ، فقد تصور أنه مجرد حين وصف القطار بدلاً من وصف الناقه والبحر . لقد تحمس لدعوة التجديد ، ورأى التقليد مضيقاً للشعر :

فيحت بين الثهي وبين الخيال
يا حكم النفوس يا بن المحال
قد أفلوك بين أسى وكأسي
وهرام بطبيعة أو هزالو
ونسيبو وسدح وهجاء
ولسواء وستنق وفلاكو
حشولة العناء من حب لب
وشلبيتي ووللي الأطلالو
وإذا ما سقوا بفدرك يوماً
أسكنوك الرجال فوق الجبالو
آن يا شعر أن نطك قهودا
لبسبنا بها دصاء الحال
فارقموا هذه الكاظم عنا
ودعونا نغم ربح الشال ٥٧

ولكنه إذا كان على علم ما بالقدم ، فإنه لا يعلم من الجديد حتى قشوره ، لذلك فإنه لم يكن مؤملاً لتصوير الجديد مادام القدم قد كون عموده الفقري بمكوناته ، فجاء جديده هو الصورة المادية للقدم فحسب . وجاءت ربح الشال التي دعا إليها ، مع غيره من استطاعت أجنحة التحليق في مهابها .

قال المرواي لحافظ حين احتجب في منزله :

ياريس الشمر قل لي
ما الذي يغشى الرئيس
أنت في الجيرة محالو
مشلا نخل الشموس
زاهد في كل شيء
مطروق ساو صبوس
فأجابه حافظ :

أنا في الجيرة لاي
ليس لي فيها أنيس
أنكر الأيس مكاني
ولكأي عنى الجلوس
ليس يسرى من رأي
أطلق أم حبس ٥٨

لخرج والضيق ، لأن انتماء للثورة ليس انتماء عضواً ولكنها نشاطات شاعر حام ٥٩

كذلك فقد عاش حافظ يمتد إلى عالم الشعب وعينه على عالم الأرستقراطية ، فإذا تال بعض مراتب هذا العالم الدنيا - ولم يقع بها - تعود نفسه منجذبة إلى الأحداث التي يموج بها عالم الشعب . وفي الحالتين لا يستطيع أن يقول كلامه كله ، فهو ينجى ويبت . ومصادق ذلك قصبته في وداع اللورد كرومر لدى المرحلة الأولى ، وفي تصريح فبراير لدى المرحلة الثانية . وهكذا تحلف حافظ عن قضية الشعب ، لأنه لم يستطع أن يحسم انتماءه إلى الشعب ولأنه قاعس من الجهر بقضايا هذا الشعب جهراً واضحاً بينما نتيجة لذلك ، ولكنه ظل الأقرب ، أو على رأس الفريق الأقرب إلى روح الشعب من الشعراء التقليديين ، على الرغم من قصوره في التعبير عن قضاياهم .

ولقد بدأ العقاد - على رأس جيل من الشباب - دعوته إلى الأدب الجديد منذ بدايات العقد الثاني من هذا القرن ، وكانت هذه الدعوة إيذاناً بأن الطبقة المتوسطة المصرية قد بدأت تستجمع قواها لولبة ثانية تساور بها القصر والاحتلال مما ، ولم يصطدم هذا التيار الجديد بشوق مباشرة حتى أن أوان الثورة ، فإذا بهم مع مطلع العقد الثالث يجابهون شاعر الأرستقراطية الكلاسيكي بعد أن اصطدمت طبقتهم فعلياً بطبقته في ثورة ١٩١٩ . فصدر «ديوانهم» النعدي بحمل حملته الجارحة على شوق رافعين عدداً من القضايا ، وروائية في جوهرها ، طبعت أدهم بطابع القوة والحرارة والحركة والنضج ، وهي القيم التي نعى العقاد على أدب جيل التقليديين خطوه منها . وكانت السمة الظاهرة التي طبعت أدهم هي أنه أدب «زعات ونحو» كما يقول العقاد آنفاً ، غرايها حركة الشعب ونداء الباعة الجوالين وأحلامهم المفرية حيث يصورون فيها موضوعات جريئة من مثل «درجسة شيطان» و«حلم البعث» وغير ذلك . إنها الرومانسية أدب الطبقة المتوسطة الصاعدة آنذاك تضع فهمها الجديد للأدب موضع التنفيذ ، بعد أن أرعبت القصر والاحتلال بثورتها الاجتماعية والسياسية .

٦

لقد تجاوزت حركة المجتمع المصري إذن أفكار حافظ السياسية ، التي نادى حينها - على الصعيد الداخلي - بمهادنة القصر والاحتلال ، ومحاولة الإفادة من كل منها ضد الآخر ، ونادت حينها آخر - على الصعيد الخارجي - بالاستعانة بالقوى العالمية ، وعلى الأخص بالخلافة التركية التي تنبها مصر رسمياً . وبعض هذه الأفكار طرحها حزب الأمة وبعضها الآخر طرحه الحزب الوطني ، وهما الحزبان اللذان كونا فكر حافظ السياسي في شبابه ، وهما - أيضاً - الحزبان اللذان تجاوزتهما أحداث الثورة ، ولم يعد لها من مكان في الساحة السياسية أمام الحزب الجديد الذي أبرزته

ولقد كان حافظ رئيسا للشعر التقليدي ذى الروح العرفي ، وكان شاعر الأمير أميرا للتقليديين ، وإن جاء شعره بالروح الكلاسيكي ذى

المواضيع :

- تثير كلمة «القاسمين» هذه إلى كلمة كانت تكون مصطلحا في ذلك العهد وما قبله هي «الحكومة الاستبدادية» ، وقد شاعت منذ عهد إسماعيل في الكتابات السياسية آنذاك : زناها في شعر البارودي كثيرا ويراد بها تقيض الحكم الجوراني للدستور الذي كانا يطلقون عليه «الشورى» ، والذي ظلت مصر تطالب به من عهد إسماعيل حتى عهد أحمد فإذ حيث قُرت لشورى بضمير ١٩٣٣ .
- الاستبداد والظلم وسبهم القدر مترادفات تشير إلى حكم أسرة محمد علي في كتابات الرعيلتين للشعريين وفي شعر شراييم من عهد إسماعيل (١٨٣٦ - ١٨٧٩) حتى دستور ١٩٣٣
- (١) محمود ليمر : دراسات في القصص والسرور : ١٨٣ مكتبة الأناضول بالجيزة بدون تاريخ ولا رقم الطبعة . والسياسة تقضي أن تكون العبارة الأخيرة «في تليل» ، كتليل : والتليل رفع الصوت بتلييه ونحوها .
- (٢) أحمد أمين : مقدمة ديوان حافظ إبراهيم ص : ١٥ . وهكذا دائما كانت الأرمطة في عهد علي يدق أيديها ، فصدا أتم عليه بيننا النيل كان من العجربة الزائدة .
- (٣) نسبت إليه مصحفة «الإقامة» في عدد ٢٢ يوتية ١٩٠٨ هـ حين البيت : رابع ص : ٥٧ السريون في الشقيقات المصورة ص : ٥١ ، ط ٢ . دار المسيرة - بيروت ١٩٩٩ ، ولا يجب في ذلك إلا ذكر حافظ تلميذا لأستاذ الإبداع - بنية المبرزين آنذاك . وكان ماديا للفتوى بعد موت الإمام عام ١٩٠٥ م يكن يتخرج من حافظ فضل من تاجه بسرعة وسرعة ، وهذا ما استعمله في تلك وشيكا .
- (٤) مقدمة أحمد أمين لليونان حافظ يذكر أن البحث في مرثييد الأرواح ١٨٧٠ - ١٨٨٠ م يسفر عن شيء من تفرغ مولده ، ومع ذلك قيل إلى أنه قد ولد في ٧١ ، ١٨٧٢ ومن اليسر أن نذكر أن تأخير مولده كان يعني مد فترة خدمته الحكومية عاين أن ثلاثة أعوام ، وكان هذا من بين الإفرامات التي أريد بها إسعاد مصر . حافظ صراط وإسعاد إرادته ، الأمر الذي تبيته من سلوك حافظ في بعد .
- (٥) ديوان حافظ إبراهيم ج ٢ ص : ١١٨ . محمود شرارة دار العودة بيروت لبنان دون تاريخ .
- (٦) نفسه ج ١ ص : ٥ ، ٢١ ، ٢٤ في التوازي .
- (٧) نفسه ج ٢ ص : ١٣٣ ، ج ١ ص : ١٨ . ونشر العزاه في ٢٤ / ١ / ١٩٠١ وللبيع في ١٩٠٢ / ٨ / ٩ .
- (٨) نفسه ج ١ ص : ١١ - ١٢ . بيتي : الأمير بعد الخطر عام ١٩٠٩ .
- (٩) نفسه ص : ١٣ - ١٤ وفي ثنية الخبير بعد جلوسه في ١ / ٨ / ١٩٠١ .
- (١٠) نفسه ص : ٢٩ - ٢٨ . بيتي : الخبير بعد الغصني في ٢ / ٢٥ / ١٩٠٥ وفي الأبيات يشير حافظ إلى ما شاع من شوق من معارة البحر . رابع في ذلك : أحمد عطر : حياة شوق ص : ٢٣ ، معلومة مصر ، بيت غرام شوق بالخبر وأن الشيا كان يعرف عن ذلك ويسميه «أبو كاريوز» ، ثم يشير حافظ في أبياته إلى أن العرب يستعين للفرار إلى مدح سيده بذكر البان والحسان وليس هذا ما بين بجلاجل المرقع وما هو من بيت النطن الذي يقع بين المنظومين لا الشراء .
- (١١) نفسه ج ٢ ص : ٢٠ - ٢٢ .
- (١٢) ديوانه ج ٢ ص : ٢٧ - ٢٨ .
- (١٣) نفسه ٣٢
- (١٤) نفسه المصنوعة نفسها
- (١٥) نفسه : ٢٦٤ - ٢٦٥ .
- (١٦) نفسه ج ١ ص : ٥٩ - ٥٧ . وحزب النبال «حسب المصطلحات السياسية في ذلك العهد» تعني المناصرة القديمة واليسار مصطلح أبحاث حله ، «مقابل «البرجوازية» أو البرجوازية بمصطلحات الآن» . رابع أرواق محمد فريد : مذكرات في الحياة ص : ١٣٥ . الحياة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٨ . حيث يصف «البرجوازيين» أعداء الإعلام والرقم من أمثال الشيخ أبي الغدي الصبيدي ص : ١٠ ص : ٦٧ - ٧١ ، وقد لدرت في يناير ١٩١٥ .
- (١٧) نفسه ج ٢ ص : ٨٢ - ٨٣ .
- (١٨) ذلك على الرغم من أن جود التثنية لم تكن مثيرة بين الجاهليين ، وعلى الرغم من

القيم الأكاديمية ، ولكن كليبها كان رئيسا في دولة تؤخذ بالانقضاء ، لأن التاريخ يسير قدما نحو التجديد .

- بعض الاختلافات على تصنيصات دقيقة وكتيبة . رابع مذكرات محمد فريد ص : ٤٣٢ - ٤٣٣ ، إلى ص : ٤٣٥ . رابع أيضا : مدام جوليت آدم : الجلازا في مصر ص : ٣٠٤ وما بعدها ، تعريب على فهم كامل مطبعة شركة العلم والنظام الوطني . القاهرة بدون تاريخ . وقد توصلت لجنة ملام إلى هذا التحليل في تقريرها الذي رفعه إلى الحكومة الإنجليزية ونشر في ٢٠ / ٢ / ١٩٢١ ، إذ تقول : «إن الحياة المعروفة بالرد ، التي راسها محمد باشا وزلزل لوسا من الغلالة المتطرفة بجلالات الحرب الوطني . تم إن زلزلوا باشا وبقا لا رأوا من سياستها ما أفرهم بآنا نرفض جميع أقسام مالرا إلى الممارسين وما زالوا يبدون منهم شيئا فشيئا إلى عهد قريب» رابع جوليت آدم ص : ٥٠٢ . وقد نشرت نص التقرير في كتابها المذكور من ص : ٤٦٧ حتى ص : ٤٥٥ .
- (٢٠) ديوانه ج ١ ص : ٩١ ، ٩٧ .
- (٢١) ج ٢ ص : ٨٧ - ٨٨ .
- (٢٢) رابع مقدمة القصيدة في الموضع السابق ، وراجع مقدمة الديوان ص : ١٨ .
- (٢٣) نفسه ج ٢ ص : ٩٥ ، ٩٦ .
- (٢٤) ج ٢ ص : ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ . وكان الإنجليزي يقولون إنهم على الجهاد في الشؤون الداخلية المصرية . وقد كتب هذه المقطوعات ابتداء من مارس ١٩٣٢ وكان قد أسير إلى القلاني في فبراير من العام نفسه .
- (٢٥) نفسه ص : ١٥٠ .
- (٢٦) مقدمة الديوان ص : ٢٥ . وقد قيلت الأبيات سنة ١٩٠١ .
- (٢٧) رابع خطابه يدا للفقير المذكور محمد حمدي السريوني في الشقيقات المصورة ج ٢ ص : ١٧٥ ، يقول : «ولا ريب أن لسيا من الجاه كفا عرض شعره عليه ، وهكذا كان رسمه الله إذا جرى ذكر المحدثات العربية في جملته تروى بالإنفاق حتى يسلك لشكك» ، والواقع أن أحمد شوقي إما أنه لم يفهم ما يؤوله من إطناف البارودي ، وإما أنه يؤولي بالقلم عمدا ليس بجميل البارودي ؛ أي الخطاب نفسه يقول شوقي : «سأله مرة صريء باشا هل له مذكرات من الفترة فقال لا ، قال وما تملكا ؟ قال حلى بأن القصب في طياعي وسون من أن يملكني هذه بعض الذكريات ليبي القلم على الرجال . فقال حامد بك خلوصي صعدت أنت القابل ، ونصيب في شريي تفرق لشدة » ، أقسم رسمه الله ثم قال : «ولا يفتضح مثل حديث الفترة للفض في غيره» ، هكذا كان البارودي يفتضح أن يجرى لفة على الأحداث وإطارها فتره نفسه من ذلك ، أما غصبيه من اليسر يانه من نظم أن الثورة كانت مفيدة في أفواه من قامت بخدمهم من يظنون به في جملته من أمثال أحمد شوقي ، وسرى به أن يفضض بل حسب لعمري الدقيق لأن يفتضح سها كما يغلوف شوق أن يصير .
- (٢٨) كتاب في هذا رأى الأستاذ عباس محمود العقاد في : شعراء مصر ويصنيفهم في الجبل الناقص ص : ١٣ ط كتاب الهلال يناير ١٩٧٢ رابع أيضا مقدمة ديوان حافظ ص : ٣٣ .
- (٢٩) ديوانه ج ١ ص : ١٠ ، منشورة بتاريخ ١٣ / ١٠ / ١٩٠٠ .
- (٣٠) ديوانه ج ٢ ص : ١٣٩ - ١٤٠ .
- (٣١) شعراء مصر ويصنيفهم ص : ١٣ .
- (٣٢) شوقي غيف : شوقي شاعر العصر الحديث ط . دار المعارف بدون تاريخ . وما أوردته هو ملخص فكرة في ص : ١٧٨ .
- (٣٣) شعراء مصر ويصنيفهم ص : ٢٠ .
- (٣٤) حياة شوقي ص : ١٥١ . وهو من الكتب قليلة للثقة بالاختلافات المرفقة ولا كان يؤلف من حياة شوقي «فهيروا واجبا عليه أن يرفع شوقيا فرقا الجيب ولا يأتى له ذلك إلا بلخص ص شأن الجيب وأولهم حافظ» .
- (٣٥) العقاد : نفسه ص : ٢٧ - ٢٢ .
- (٣٦) تفصيل ذلك : رابع كتابا : في شعر الجبل الحديث ج ١ من المضمون ط . دار الشباب ١٩٨١ في الفصل الذي خصصه لشعر البارودي ص : ٦٥ - ٧٩ .
- (٣٧) ديوانه ج ٢ ص : ٢٢٧ - ٢٢٨ .
- (٣٨) نفسه ج ١ ص : ١٨٧ - ١٨٨ .

بؤس حافظ بين الحقيقة والوهم

أحمد محمد علي

إن الذي يخوض حجة بؤس حافظ إبراهيم يروعه كم الألفاظ والمصطلحات التي تناثرت على صفحات الدراسات والأبحاث والمقالات وقصائد الشعر . إنها ألفاظ ومصطلحات ذات دلالة موجبة تصور حياة حافظ إبراهيم تصويراً مأساوياً تحيط به الشهادة والشاعرة من كل جانب !!

لقد أخصيت من هذه الكلمات التي تناثرت هنا وهناك فخرجت بكاموس ربما يصل إلى حد الاستقصاء ، فالزؤس والمقالة والعز والفقر والحاجة والإملاق والعدم والفنك وسوء الحال وشظف العيش والفسيق والشقاء والحزن والاضطراب والقصور والخبية والعناء والوحدة والوحشة والمهم والبلوى والحرمان وعتت الدهر وقسوة الأيام والتفريط والتهلكة والركود والاكتئاب والفنى ، كل هذه كلمات ومصطلحات تلفتت عنها عقوبات الباحثين اللغوية ، وألصقوها بحافظ إبراهيم الشقى الملعوب النعس البائس الذي كان يتنازع هو وإمام العبد إمعة البائسين^(١) ، حتى انفرد بهذا اللقب عن جدارة وأصبح إمام البائسين غير متنازع^(٢) .

والخطورة الكبرى في هذا الذى ألقوه بحافظ إبراهيم وتفتنوا فيه وأبدعوا أنه أصبح المفتاح الأول ، وربما الأحدث ، لشخصية حافظ إبراهيم وسلوكه وعلاقاته وثقافته وخصائص شعره وأجتهاته .

فمن المعروف أن شاعراً قد حمل لقب شاعر الشعب ، ولما أراد الدكتور سامى النعمان أن يؤلف عنه كتاباً اختار هذا اللقب عنواناً لكتابه ، وقد شعر حافظ بهذا اللقب وعرف به ، ومرجع ذلك عند كثير من الدارسين هو الزؤس ، فبؤسه هو الذى أتاح له الاختلاط بفقر الناس والإحساس بهم ، والتعبير عما يحول في عواطفهم ومشاعرهم وأحاسيسهم^(٣) . وترتب على هذا أن افتتح لحافظ باب جديد من أبواب الشعر هو الاجتماعية ، حتى حصل أيضاً على

ولم يتوقف الأمر على الباحثين والدارسين ، وإنما تعداه إلى الشعراء الذين صوروا بؤسه في بعض الصور الشعرية الخلاقة كقول الشاعر شفيق جبرى في مرثيته لحافظ :

لو طنوا الزؤس في شعر نردده
لكان بؤسك أطنافاً نخعبنا

وكقول الشاعر على محمود طه في مرثيته أيضاً :

الرفيق الخالى على كل قلب
أنشب الزؤس فيه ناباً ومعلب

وكيف يتخلص هذا البائس المسكين من ناب البؤس ومعلبه ؟

لقب الشاعر الاجتماعي والذي لثبه بهذا هو الأستاذ محمد كرد على^(١١). وكان حافظ أيضا يفتخر بهذا اللقب، وكان يكثر القول في هذا الباب، ويجرد حتى قال فيه المفلوطي «وله في باب الاجتماع ما لا يلحقه فيه لاحق»^(١٢). وقال خليل مطران: «أولع بالاجتماعيات فقال فيها وأجاد ما شاء»^(١٣). وذهب البعض إلى أنه مبتكر الشعر السياسي والاجتماعي بلا منازع^(١٤)، وهذا أيضا مرده إلى بؤسه وفاقته وجرماته. ولا حظوا على حافظ أيضا أنه كان مبلرا مسرفا متلافا لا يبق على ما في يده، ويكاد يحن جنونه إذا بقي منه شيء، وأرجعوا ذلك إلى أنه ذاق مرارة البؤس واصطلى بنار الحرمان^(١٥)، حتى قال فيه الشاعر فارس الحوري:

خفى عن الدنيا فلا تستغزه
عزائيل أبواب الخفي وأثيرها
وأحلق بمن نال الكفاف إذا استوى
فلسيل الجاني صنده وكثيرها

ولاحظوا كذلك أن في شعر حافظ مسحة من الحزن، وأنه كان يجيد القول في الشكوى والشاغل، وأنه لم يجيد القول في التفاؤل^(١٦)، وأنه كان يكثر القول في الرثاء ويجيد وصف الكوارث^(١٧)، وكل ذلك مرجعه إلى نشأته في البؤس والشقاء والحرمان.

ولاحظوا أنه كان رجلا فكها يرسل النكتة لا يبال في نصيب، بضحك مره أشداه ويضحك كل من حوله، وردوا ذلك إلى بؤسه وشقاؤه فهو ينفس عن مكبوت آلامه وأحزانه^(١٨).

ولا حظوا أن حياته تملو من المرأة، وأن زواجه العابر سنة ١٩٠٦ لم يترك أي أثر لا في حياته ولا في شعره، وأن الغزل الحقيقي لم يعرف طريقه إلى شعره، وردوا ذلك أيضا إلى بؤسه وسعيه الدائب وراء الرزق^(١٩).

ولا حظوا أنه كان محدود الثقافة وردوا هذا أيضا إلى بؤسه^(٢٠)، ثم قالوا إن رقة حاله، وضنك عيشه، حرمان الخيال الخصب والصورة الزائفة والجو الشرى البديع، «أما الحرمان فيحمل على الجهد المضنية، ويجعل حياة الفنان ضيقة الأفق، هزيلة الثقافة، محدودة المعارف، ساذجة التصوير، عادية الخيال»^(٢١). ولا حظوا أن معانيه كانت مرتبة، وأفلاطون كانت سهلة واضحة، وذلك لأنه كان يكتب للشعب، وهو يكتب للشعب لأنه بالأسف فهو منهم وهم منه^(٢٢).

يقول الأستاذ عبد الوهاب حمودة:

«ولقد أتاح البؤس لحافظ الاستراخ بنار الناس ومجالسهم ومشاركتهم في خيرهم وشرهم، فأصبح يحس باستحسان الشعب ويصفي إلى رضا الجمهور، لذا كان يتولى بنفسه إلقاء قصائده في الحفل حتى يتر استحسانهم لشعره ويطلب للتصفيق لأدبه، فكان ذوق الجماهير مقياسا من مقاييس شعره، لذا كان يتعمد التأثير في سامعيه، ويتحسس مواطن اللب بطاقتهم وأحاسيسهم، فكان

لذلك أثر في شعره، جعله يتخير اللفظ، ويجرح أن يحسن وقعه في الاجتماع عموما تكون موسيقاه منتظمة. ثم تلك الحاسة أثر واضح ميزه عن شوق ذلك أنه ما كان يصوغ رثاءه إلا في الأجر العولبية ذات التفاصيل المديدة لتتناسب مع موقف الحزن وتلتئم مع وقار الرثاء، ولا يحس بذلك إلا من كان ذاهبا إلقاء قصائده، وعادته توصيلها لأذن السامعين بنفسه فيتلو جلال بجورها، ويدرك نسبة موسيقاها ورعاية مقاطيعها»^(٢٣).

ولاحظوا كذلك أنه كان كثير الحنين إلى الموت، واستشهدوا حل ذلك بأبيات من شعره في المرائي، وجعلوا هذا الأمر مشروفا عند حافظ، يدرس ويفصل القول فيه كما تدرس الدول اليوم معاهدات الغد، وأرجعوا حنينه هذا كما تصوره إلى بؤسه ومسكنته^(٢٤). حل بق شيء من حافظ وشعره لم يظله البؤس بظلاله ويصعبه بصيخته ١٩

هنا يكن الخطر في بؤس حافظ وتشعيب صوره، واتساع أطرافه وأبعاده، وهو أمر نفن فيه الدارسون والباحثون كل بما أسفله غياله وساعدته حصيلة اللغوية وقدرته على تشفيق المعاني والألفاظ.

• • •

والحق أن شاعرنا ساعد على تركيز هذا التصور في أذهان الدارسين إلى حد كبير، ولكنه لا يمكن أن يكون متولا من هذه الصورة المشبعة لأبعاد بؤسه، والتي لو اطلع عليها حافظ إبراهيم لماله أمرها وأفرجه مجرد تصورها.

كان حافظ يردد كثيرا في شعره حديث البؤس والهة والهم والشقاء، وغيرها من المصطلحات التي ترددت في المؤلفات والبحوث بعد ذلك وزادوا عليها ووسعوا من دائرتها، فن ذلك قوله:

بالقومي إني رجل
حرت في أنرى وفي زمني
أجفاه أفتكى وشقا
إن هذا منتهى الخن^(٢٥)

وقوله عن قوافيه في حفل عكاظ:

وهن جهد مقل
حليف هم وبوس^(٢٦)

وفي تقيظه كتاب «في ظلال الدوع» أحمد شوكت التوفيق يقول:

لفعل كاتب الظلال سلام
من حزين وبائس وصريع^(٢٧)

ويقول:

من واجد منفر النساء
طريد دهر جمائر الأحكام

مشتت الشمس على السدوم ملازم للنهم والسقام^(٣١)

ويقول :

أنا في هم وبأس وأسى

حاضر الزعة موصل الأئين^(٣٢)

ويقول :

أصاب رفائق القدر المثل

وصادف سهمي القدر للثيجا

فلو ساق القضاء إلى نفعنا

لقام أخوه معترضا شيعنا^(٣٣)

ويقول :

لم نلننا حواء إلا لنشقى

لنبتنا عاقل من الأولاد

أسلمننا إلى صروف زمان

ثم لم توصها بحفظ الوداد^(٣٤)

وغير ذلك من الأبيات التي تناثرت هنا وهناك على مساحة الديوان كله ومساحة الحياة كلها .

كما ذكر مؤرخ حياته أنه كان إذا أراد أن يكتب شعرا جلس تحت شجرة في حديقة الأريكة أطلق عليها «شجرة البؤساء» والعاملة تطلق عليها «أم الشعور»^(٣٥)

• • •

ولم يقف الأمر عند بث شكواه في تصانيف شعره ، ولكنه عمد إلى تعريب رواية «البؤساء» للأديب الفرنسي «فيكتور هيجو» ولم يترك لأحد فرصة البحث والتفتيش عن سبب هذا الاختيار ، فقد جاء في المقدمة :

«هذا كتاب «البؤساء» وهو غير ما أخرج للناس في هذا العهد ، وضعه صاحبه وهو باليس ، وعربه معربه وهو باليس ، فجاء الأصل والتعريب كالحسناء وبخاها في المرأة ، وضعه نابغة شعراء الغرب وهو في منفاه ، وعربه كاتب هذه الأسطر وهو في بلواه ، ولولا أنني أشرب بالكأس التي يشرب بها ذلك الرجل العظيم لما وصل مبلغ علمي إلى مبلغ علمه ، ولما سح يراحي في قطرة من سيول قلبي ، ولو أن لي قلوبا من أهواء أشجار الجنة ومصيفة من صحف إبراهيم وموسى ، وقد تلقني البلاغة من كل جهة بفضلها فسومت إلى أبواب مصاصها ، وأخذت منها حاجتي لما حدثني النفس بتعريب ذلك الكتاب ، لولا اتحادنا في الألم وتشابهنا في الشقاء»^(٣٦)

ولم يكتف بهذا البيان الصريح الواضح ، ولكنه أهداه إلى الإمام محمد عبده قائلا «إنك مؤلف باليس ومرجع باليس ، وهذا الكتاب - أيكده الله - قد ألم بعيش البائسين وحياة البائسين . وقد

عنت تجريه لما بين عيشي وعيش أولئك البؤساء من صلة النسب»^(٣٧) .

وفي الليلة الأولى من ليالي سطح ، يقول سطح عن حافظ : «أديب باليس وشاعر باليس دهمته الكوارث ودعته الحوادث فلم يجد له عزما ولم تصب منه حرما»^(٣٨) .

بل إن بعض الأحكام التي أصدرها على شعر حافظ وسجاته مصبوغة بصيغة البؤس الخالصة نجد أصلها عند حافظ نفسه . فهو إذا قصر عن صحابه أرجع ذلك إلى أساه :

لولا السقام وما أكابده من أسى

للجئت في هذا الجبال صحابي^(٣٩)

وإذا وقف يستحلف الناس على البائسين فذلك لأنه ذاق البؤس والشقاء :

إنما قلت فيه والنفس نظوى

من كبريس العموم والقلب دام

قلت طم الأمل وكابدت عينا

دون شرقي لذاه شرب الحرام

فتقلبت في الشقاء زمانا

وتسقلت في الخطوب الجسام

ومضى أهم لالبا في لؤلأى

ومضى الحزن ناخعا في عظامي

فلهذا ولقت أسطفت الناس

على البائسين في كل عام^(٤٠)

ليست المسئولية تقع على الباحثين والدارسين وحدهم ، وإنما تقع في جانب كبير على حافظ إبراهيم نفسه أولا .

• • •

ولكن ما نوع هذا البؤس وما درجته وما قيمته وما حقيقته ؟ إن مادة الباء والمهمزة والسين تدور في أصل اللغة حول الشدة بصفة عامة . ولكن لفظ «البؤس» على وجه الخصوص يستعمل في شدة الحاجة والفقر . وفي لسان العرب :

«البؤس : الشدة والفقر ، وبس الرجل يأس بؤسا وبأسا وبئسا إذا افتقر واشتدت حاجته فهو باليس أي فقير»^(٤١) ، ولم يرد في القرآن الكريم لفظ البؤس ، وإن كان قد ورد لفظ «البائس» في قوله تعالى «فكلوا منها وأطعموا البائس الفقير»^(٤٢) . وورد لفظ «البأساء» في غير موضع من آيات الذكر الحكيم ، وقد روى الطبري في تفسيره قوله تعالى «والصابرين في البأساء والضراء»^(٤٣) تبع روايات لتفسير البأساء التفت كلها على معنى واحد هو الفقر والفاقة والجوع والحاجة^(٤٤) . ولم يخرج المعجم الوسيط الذي أخرجه مجمع اللغة العربية بالقاهرة عن هذا المعنى فقد جاء فيه «بؤس بؤسا وبؤسا وبئسا : افتقر واشتدت حاجته فهو باليس»^(٤٥) .

بنياره شاعر ، فهو ما يرح يطلب اليوس طلبا ويتفقدته تفقدًا ، إشرا لتجويد الصنعة والتبريز في صياغة الكلام»^(٣٨)

ولكن الدكتور طه حسين وهو بصدد تحليل اختياره كتاب «اليوس» ليبره ، قال «ولست أدري لم اختاره ؟ بل ربما كنت أدري ، فقد أذكر أن قد كان البدع في أيام صباي تكلف اليوس وانتحال سواه الحال ، والافتتان في شكوى الناس والزمان ، كان ذلك بدعا في العقد الأول من هذا القرن ، وكان حافظ يلبس هذا البدع ويروجه»^(٣٩) . الأمر إذن جزء من ظاهرة عامة في مدة معينة ، فإذا عن شعره في اليوس بعد ذلك في العقدين الثاني والثالث ؟ ! لم يتعرض الدكتور طه لهذا لا بالنفي ولا بالإثبات .

لكن الأستاذ محمد شوكيت التوني يكتب مقالا بعنوان «يوس حافظ» يرفض فيه أن يكون يوس حافظ يوسا ماديا ، بل رفض أن يكون يوس الأدباء والفنانين عموما يوسا ماديا ، غلو «كانت حياة الفنان تقاس عظمتها وازدهارها بالشيء والري وامتلاء اليد بالمال كما كان هناك إنتاج فني ولا وجدنا بين أيدينا هذا التراث العظيم المأثرا من التراث الفني ، وعلى ذلك فإن يوس حافظ لم يكن يوس جرح ومرض وظلم وساجدة إلى المال ، ولكنه يوس النفس الحزينة التي تنقصت فيها الآمال وعطشت فيها الأنفاس ، يوس القلب الذي تيممت فيه العواطف وتكسرت النصال على النصال ، يوس الروح التي خطبت مثلا أعلى لها وأغلقت له المهر فلم تنل من تحقيقه أربا ، يوس الشاعر الإنساني يضطر ويكفي لحساب الإنسانية المتجدد على تجدد الأيام والبالى ، يوس المصري يجد وطنه يتآكل مجده وتحلل أخلاقه ...»^(٤٠)

والذي دفع الأستاذ التوني إلى هذا هو ملاحظته من توافر المال وكثرته في يد حافظ ، «لقد كسب حافظ من توافره كسبه مالا غزيرا وفيرا ، فهل أغناه هذا المال عن التحدث عن يوسه ؟ وهل أسكتته عن بكاء ذلك اليوس ؟ فكيف إذن توفق بين وجود المال ووجود اليوس من الفقر ؟»^(٤١) . تلك إذن هي المعضلة التي جتمعت بذكره في حل لهذه المشكلة العويصة فيحلق في سماوات الحلياء ويخرج علينا بهذه النظرة التي ذبحت أدراج الرياح ، وتبقى هذه النظرة حيث سطرها كاتبها ، وقد يشير إليها المؤلفون ولا يكشفون عن هوية صاحبها^(٤٢) .

وهناك من حاول أن يجمع بين الحسنيين فذهب إلى أن يوس حافظ مادي ومعنوي معا^(٤٣) .

هذه هي التفسيرات التي فسروا بها يوس حافظ ، وهي في نظرتنا تفسيرات لا تصل إلى جوهر القضية . إن ليوس حافظ في نظرتنا أبداً أكبر من هذا ، وأعاقا تحتاج إلى شيء من الصبر على الغوص إليها وسلوك مساربها .

وبادى ذي بدء ، نقول إن يوس حافظ يجب أن يقاس بمقياس خاص ، لأن شخصية حافظ شخصية خاصة ومن الظلم أن نطبق عليها المقاييس العامة .

وإذا كانت كلمة اليوس لم ترد في القرآن الكريم ، فإنها وردت في الحديث الشريف ودارت على محور المادة أيضا ، ولم تخرج على إطار الاستعمال القرآني . روى مسلم وأحمد عن أنس بن مالك أنه قال : «قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : يؤق بأنهم أهل الدنيا من أهل النار يوم القيامة فيصعب في النار صعبة ثم يقال له يا ابن آدم هل رأيت خيرا قط ؟ هل مر بك نعيم قط ؟ فيقول : لا والله يارب ، ويؤق بأنشد الناس يوسا في الدنيا من أهل الجنة فيصعب في الجنة صعبة ، فيقال له يا ابن آدم هل رأيت يوسا قط ؟ هل مر بك شدة قط ؟ فيقول : لا والله يارب ما مر في يوس قط ولا رأيت شدة قط»^(٤٤) . وعن ابن عباس قال : جاء رجل إلى عمر يسأله فجعل ينظر إلى رأسه مرة وإلى رجله أخرى هل يرى من اليوس شيئا ثم قال له عمر : كم مالك ؟ قال أربعون من الأيل ، قال ابن عباس ، فقلت صلى الله ورسوله لو كان لابن آدم واديان من ذهب لا يثني الثالث ، ولا يملأ جوف ابن آدم إلا التراب ويتوب الله على من تاب ... الحديث»^(٤٥) .

فاليوس إذن مسألة مادية بحتة وهي لا تخرج من إطار العوز والفقر والاحتياج والجوع ، بشرط أن يشهد ذلك على صاحبه ، لأن ذلك هو جوهر المعنى في اليوس والبأساء ، وإلا خرج من إطاره على سبيل الحقيقة وإن جاز أن يشمله في إطار الجواز .

هذا المعنى الذي تفرقه اللغة ، والاستعمال القديم والحديث في أفق الأدب العالي وفي أحداث الناس الدارجة ، هو الذي دارت حوله أغلب محاولات الدارسين والباحثين . إن اليوس عند أغلب هؤلاء فقر واحتياج وعوز ، وفي هذا الإطار تحذوا عن وفاة والده دون أن يترك له ثروة ، وعن كفاة خاله له وهو المؤلف البسيط ، وعن تردده على مكاتب المهامين بحثا عن الرزق ، وعن التحاقه بالكلية الحربية بحثا عن راتب مضمون ... الخ . والذين يذهبون هذا المذهب يقصرون يوسه على ما قبل مرحلة دار الكتب ، وربما استثنوا منها فترة وجوده في الجيش لأن رزقه كان مضمونا أثناء خدمته ، وفي إطار فترة يوسه التي حددوها زمنيا ، حرب حافظ كتاب «اليوس» وقال فيه ما قال ، وكتب «لألمى سطح» ونسب إلى نفسه من اليوس ما نسب .

ولكن بعض الباحثين ومن كانوا على صلة وثيقة بمحافظ إبراهيم ، وخاصة في الثلث الأخير من عمره ، يرون أنه كان يتحمل اليوس ويديقه الفاقة ، وربما كان عبد العزيز البشري خير من يحدد هذا الاتجاه في قوله :

«وهو أبعد من الريح المرسله ، ولو أنه ادخر قسطا مما أصابت يده من الأموال لكان اليوم من أهل الثراء ، على أنه ما في طول أيامه يشكو اليوس حتى إذا طالت يده الألف جن جبرته أو ينقضا في يوم إن استطاع ، فإذا استطلعت عليه أحيانا وجوه السبل للإتلاف الأموال عد هذا أيضا من محاكاة الأقدار ، ولعل هذا من أنه تضجت شاعريته في باب (شكوى الزمان) وقال فيه ما لم يتعلق

مضى في التعليم إلى غايته ، لما توقفت حاله عن مساعدته والوقوف بجانبه إلى أي مدى يمكن أن يصل إليه ، ولكن حافظا لم يكن يستطيع أن يصبر على التعليم المنظم .

أما تركه بيت خاله ، فليس كما زعم لأن مؤننه ثقلت عليه ، وهي تملأ نسمها كثير من الأبناء الذين يتأخر بعض طلباتهم قليلا ، ولكن حافظا كان فوضويا لا يعترف بنظام ، ولا يستمع لتوجيه ، لا يقيم وزنا للأعراف والتقاليد ، وحافظ هو الذي عبر عن ذلك حينما قال سنة ١٩٢٢ :

ولليلج الحياة ما كان فوضى
ليس فيها مسيطر أو أمير^(١٠)
وأى طفل لا يرى في النظام قيما وفي التوجيه أمرا ؟ ! والأطفال بطبيعتهم متدرون على الأوامر والنظم ؟ ! أما باللك إذا كان الطفل فوضويا بطبيعته مثل حافظ إبراهيم ؟ !

إنه لا بد أن يحس بالضيقة من توجيهات خاله وأمه ، ولا بد أن يحس بالاختناق من القواعد والقوانين والنظم التي تحكم حركة الحياة ، والتي تحكم حركة السير إلى طريق النجاح والتفوق والفلاح ، والوصول إلى المكانة المرموقة في المجتمع ، أي مجتمع .

عروج حافظ من بيت خاله لم يكن ، إذن ، بسبب الفقر ، ولم يكن بسبب السعي وراء الرزق الذي لم يجده عند خاله ، وإنما كان خروجها لممارسة حياة الفوضى التي استهوتته وتكثرت في نفسه .

وربما كان اتجاهه إلى مهنة المحاماة على وجه الخصوص لأنه ظن أنها لا تخضع لنظام الحياة الصارم ، الذي تخضع له الأعمال الأخرى التي تتقيد بمواجيد حضور وانصراف وأوامر ونواه وما إليها من القواعد التي يضيق بها ، ولكنه لما وجد أن فيها مسيطرا وأميرا تركها إلى غير رجعة ، لأنه لم يجد فيها الحياة التي يريد .

ولما أراد حافظ الالتحاق بدراسة منتظمة في الكلية الحربية ، دبره له والدته مصاريف الدراسة وقدرها خمسة عشر جنيها^(١١) ، وهو مبلغ لا يستهان به في وقت كان للمبلغ قوة شرائية كبيرة ، وكان وجود الجنية في بيت الفقير ثروة كبيرة . إن مصاريف الكلية الحربية لا يستطيع تدبيرها بالسأ أوفقر ، وسواء أكانت أمه أعدت هذا المبلغ استعانة بجده أم أعدته من ماله الخاص - ونحن لا نستبعد أن يكون لها مال خاص - فإن تدبير هذا المبلغ نفسه دليل على أن إصاقي البؤس بهذه الأسرة وحشرها في زمره الفقراء والمساكين اليائسين اختارت كبير على الحقيقة والواقع معا ، فإذا أضفنا إلى هذا أن هذا الشاب طالب الكلية الحربية لا بد له من مصاريف خاصة ، وهو المعروف بإسرافه وتبذيره في حالي السر واليسر ، فإذا عصى أن تدبير له أمه من مصروف خاص ؟ إن أي رقم يمكن أن تقدره سريعا من المبلغ الذي يجمع على أنه أن تدبيره ، ولابد أنها دبرته إكراما ليعون أبنها الوحيد .

نحن نرى يؤس حافظا بالمقياس العام ، وثبتته بالمقياس الخاص والسائلة مسألة نسبية بسيطة .

إن شكوى حافظ من البؤس طول حياته شيء يتفق مع طبيعته ، وإن كان لا يتفق مع واقعه بالمفهوم العام .

إننا إذا نظرنا إلى حافظ من منظور عصره ، قلنا إنه لم يكن فقيرا ، ولم يكن بالسأ ، حتى في أيام يئمه وفي أيام كفاة حاله له وفي أيام بطالته .

إن والد حافظ إبراهيم مهندس ربي وخاله مهندس تنظيم . وهذا يعني أن والده قد تعلم تعليما عاليا ، ونقله وظيفة محترمة بمقياس عصره ، ندر عليه دخلا يفرج به من طبقة الرؤساء الملمعين ، وإن لم تصل به إلى طبقة أرباب الثراء ، وقد كان لهم في عصره سلطانا وصورجان على المسؤولين السياسيين والاجتماعيين . ولم يكن والد حافظ من أصحاب المقارنات والآلاف القضاة والآلاف الأسهم في الشركات ، ولم يكن له مكان معروف في أسواق الأوراق المالية ، ولكنه في الوقت نفسه لم يكن ينتمي إلى طبقة الكادحين الذين أنكبهم الحياة بحثا عن القوت الضروري ، ولما من الطبقة التي كانت تنافس سخرة لخير قناة السويس ونحوها الآلاف منها تحت شمس الشمس وكراييج جنود الحديدي والجوع والظلم والمرض .

لقد كان والده يجد ضروريات الحياة بسهولة ويسر ، ويصعب حفظا من كاليات الحياة تقربا بينه وتطليبا بينه ونسجلا الهيجة والسعادة على أسرته ، حتى إن لم تصل إلى كاليات أصحاب العزب والقصور .

أضحت لي هذا أن الرجل كان يسكن في ذهية على النيل وهذا الضرب من السكني لا يظوف بجمال الفقراء ، ولا يرويه في أهلهم ، ولا يمكن أن يضاف من يقيم في ذهية على النيل إلى قائمة الفقراء الملمدين .

ثم إن الرجل ، حينما تزوج لنفسه واحدة من بيته أصابت حفظا من التعليم العالي الذي لم يكن شائعا آنذاك بين طبقات الفقراء ، وإذا كنا لا نعرف شيئا من حفظ والده حافظ من التعليم ، فمن نعم حفظ أخصيا متعمدا كان حفظه من التعليم يتيح له مكانة اجتماعية مرموقة ، ويتيح له حفظا من الحياة فوق مستوى حياة الفقراء بكثير ، إنه أيضا مهندس ، والمهندسون آنذاك قليل . ولا أدرك الهم حافظه وتركه سكني النيل إلى الإقامة في بيت خاله ، لم ينقطع عنه مدد آل سليمان بأسويط ، الذين كان والده يقدم لهم خدماته . إن الصلة ظلت مستمرة حتى وفاة حافظ إبراهيم ، والممد ظل متصلا ، والعلاقة ظلت وطيبة بين حافظ وبين أفراد هذه الأسرة ، ومنهم محمد محمود الذي تسم كرسي الوزارة ، وحفي محمد الذي كان عضوا في البرلمان . ولما وصل حافظ إلى سن التعليم لم يقصر خاله معه . لقد أدخله التعليم ، وظل ينتقل من مدرسة إلى مدرسة ، كما هو معروف من سيرة حياته ، مع ما في ثقافة التعليم من الكلفة والحسنة ، كما أشار إلى ذلك في «لالي طليح»^(١٢) ولو أن شاعرنا .

ولكنه كان عصر البليدين المشرقيين الذين لا يشبعهم ما يشبع الناس من ضروريات الحياة وكالياتنا .

وقد كان حافظ يصيب حظا كبيرا من طيبات الحياة على مستواه الخاص في أيام يؤسه وإعساره ، وكما شكنا حافظ يؤسه تحدث عن متعه - التي تعد من متع المترفين - في قصائده^(١٠٠) . ولست أدري لماذا يركز دارسوه على شعره في البؤس ويتروكون شعره الذي يتحدث فيه عن الترف وليالي المترفين الحافلة بالكاس والطاس وحلو الحديث ومستطاب الغناء .

إن حافظا عبء من نعم الحياة كما يحب منها أبناء الطبقات المترفة . وضنت عليه هذه الحياة بهذا اللون من الترف في بعض الأحيان ، فشكا ويكي وتبرم وسخط . لماذا كان حافظ يرسل شكواه من السودان الواحدة تلو الأخرى للأستاذ الإمام وأصدقائه المقربين ؟ إن هناك عوامل متعددة وراء هذه الشكاوى ، ولكن لا شك أن من بينها حرمان حافظ من حياة التمتع والترف والطرب والسهو ، حرمان حافظ من حياة الفوضى التي كانت ديدنه ، ولهذا كان يطعم بعض هذه الشكاوى بالحنين إلى أيام الترف والنعيم ، كما في قصيدته إلى صديقه محمد بيرم .

إنه من الإسراف علينا وعلى حافظ أن نقول إنه كان يبحث عن لقمة العيش ، سواء في غروجه الأول من بيت خاله أو في غروجه الأخير من الجبش . إن حافظ لم يكن في يوم من الأيام في حاجة إلى أن يبحث عن لقمة العيش ، ومع ذلك فإنه كان يشكو ويتألم ويقول عن نفسه إنه بالئس ، ونحن لآثري تناقضا بين واقعه وبين دعواه البؤس . ولكن أي بؤس ؟ إن الغنى والفقر مسألة نسبية ، فقد يطلق على رجل يمتلئ مادي معين صفة البؤس في مجتمع متقدم غني ، كما يجمع الأمريكي أو يجمع الذهب الأسود ، ويكون نفس الرجل بنفس المستوى غنيا موسرا في دولة متخلفة كيمحض البلاد الأفريقية والآسيوية التي تعيش تحت خط الفقر ، وهذا القياس يمكن أن يطلق على حافظ أنه بالئس بالنسبة إلى مجتمع الصغرة الذي كان يعيش معه ، والناس الذين كان يحاط بهم ويعاشرهم ، ويعمل من نفسه نظيرا لهم . ولنتأخذ على ذلك مثلا الشاعر أحمد شوقي ، إذ ليست هناك نسبة على الإطلاق بين المستوى المادي لشوقي والمستوى المادي لحافظ ، وكانا شاعرين يقارن الناس والتقاء بينهما ، ويزانون بين إحتياجاتهما . وكان حافظ يرى ويعبر غزارة إنتاج شوقي وافتقار الصحف به ، وكان يرجع ذلك إلى الفارق المادي بينهما كما جاء في الليلة الخامسة من ليالي سطيح ، حيث قال رفيقه عن شوقي : «صاحبكم - أي شوقي - ينفصل ما هو فيه من السمة ، فأرغم للشعر غير مشغول بغيره ، فالعجب أن لا يبيد ، وأعجب منه أن يقال إنه مكثارة^(١٠١) » ونحن لا نزع أن حافظا قد وصل إلى معيار ما كان فيه شوقي من السمة والنعيم ، ومن هنا ظل حافظ يردد أنه بالئس ويعبر على دعوى البؤس ، ولو كانت هناك عقدة في حياة حافظ لكانت هي شوقي .

وإذا تجاوزنا مرحلة وظئته في الحرية والناطقة ، لأن له فيها راثيا مضمونا ، ومرجنا على مرحلة الاستبداد لماذا نجد ؟ نجد أنهم قرروا له أربعة جنيتات . إن هذا المبلغ كان يكفي في ذلك الوقت أسرة كاملة ، ولم تكن أسر الفقراء والمساكين ، في ذلك الوقت ، تستطيع الحصول على هذا المبلغ أو ما هو دونه كل شهر ، على أن هذا لم يكن كل دخل حافظ في هذه المرحلة التي ركز معظم كتاب سيرته عليها باعتبارها مرحلة البؤس الحقيقية .

إن هذا الضابط ، المحال إلى الاستبداد حديثا ، يذهب إلى الشاعر العظيم محمود سامي البارودي بقصيدة دالية يملحه بها ، جاء فيها قوله :

أبت ولى نفس أعلت جدالها
سيفي عليها كربها اليوم أو غدا
فإن لم تداركها بفشل فقد أتت
تودع مولاهم وتستقبل الردى

«فلما سمع البارودي هذين البيتين بكى بكاء حارا ، وناشد حافظا أن يخلع هذين البيتين من القصيدة ، ثم نهض من مجلسه وعاد إلى حافظ ، فناله مظهروفا به أربعون جنينا ذهبيا^(١٠٢) . إن أربعين جنينا ذهبيا ثروة كبيرة من غير شك ، ولو كان حافظ يبحث عن القوت والمأوى وما يتيسر لأمثاله من طيبات الحياة لكان له من راتبه في الاستبداد وهذا المبلغ الكبير ما يلفه مراده ، ولكنه رجل من طراز آخر . ثم إن هذا المبلغ نموذج لما كان يحصل عليه من مصادر عديدة من الأسر الكبيرة التي كان على صلة وثيقة بها ، كأصرة محمود سليمان ، وأصرة خشبة ، وأصرة الديراوي ، وأصرة أباطة وغيرها .

ولو افترضنا أن هذه المصادر ليست ثابتة ولا دائمة ، فإن هناك ما يفيد أن أحمد شوقي غاطب القصر في أموه - وقد كان الحديو يحس أنه مسئول عما حدث للضباط المخلصين إلى الاستبداد من السودان ومنهم حافظ - ومن هنا جعل له القصر راثيا ظل يعصر له حتى نهاية حياته^(١٠٣) .

ثم إن صلة حافظ إبراهيم بالإمام محمد عبده وكفائه له ، ماليا ومعنويا ، تعد من الأخبار المتواترة .

وإذا أضفنا إلى ذلك كله خبر زواجه من بنت إسماعيل صبرى ، الذى صاحب الأملاك الملتزم الذى يقطع حتى عابدين^(١٠٤) ، أدركنا أن الرجل لم يكن بالئسا كما فهم الناس من معنى البؤس العام ، وكيف يزوج رجل ترى له مكانة اجتماعية مرموقة ابنته من رجل عاطل ؟ ونحن نعلم أن المستوى المالى والاجتماعى كان له ألف حساب وحساب في ذلك الوقت .

إن الذى لا نشك فيه أن حافظا كانت تتباه حالات اليسر وحالات العسر ، ولكن عسره من نوع خاص ، إنه ليس عسر الفقراء المعوزين ، كما ظن ذلك كثير من دارسيه الذين روجوا له ،

أشد، لقد كان حافظ دائم التردد على عدد من المقاهي والبارات والملاهي والمسارح والراقص^(٩٠). وكان إنفاقه هناك لا حدود له، وكان يتنقح على كل من حوله ومن يدخل إليهم وينغم إلى مجلسهم، مهاليف العدد وغلا الطلب، وفي إحدى هذه المقاهي رأى المازني من حافظ إبراهيم ما أحبه، فقد حضر إليه إمام العبد وأسر إلى حافظ بكلمة فقام حافظ من محله واتشى به جانباً وأخرج له حافظه تقوده وسلمها وعاد إلى مجلسه ففتحها إمام العبد وأخذ من الجنيبات الذهبية ما شاحت له نفسه أن تأكل، ثم أعادها إلى حافظ فزكها حافظ على ساقه مدة ثم أعادها إلى جيبه من غير أن ينظر فيها^(٩١)

وقبل ذلك، وبعد إحاطته إلى المعاش مباشرة - وقد كثر اللطف حول يؤس حافظ في هذه المرحلة - طرق باب طارق فخرج إليه الخادم - وكان يئس حافظ لا يجيب من خادم أو أكثر - فأعطاه منظوماً لسيده، فقصه حافظ فإذا به قصيدة جيدة يطلب فيها مساعدته، فهدأ أبحاثها فوجدها عشرة فوضع في المطروف عشرة جنيبات وبشها مع الخادم إلى الطارق، وما كان هذا الطارق إلا الشاعر إسحاق صبري وكان يريد مداخته^(٩٢). وأتانا لا أريد الاسترسال في مسألة إنفاقه ولكن أنضمها بهذه الوثيقة، فقد لورت وزارة المعارف رواية «اليؤس» في المدارس وأعطت حافظ ألفين من الجنيبات، فإذا فعل بها حافظ؟ لقد أنفقها في شهر واحد^(٩٣). وقد صدق أحمد أمين حين قال عنه: «لو كان تاجراً لأضاع رأس ماله في أول شهر ثم أعلن إفلاساً، ولو وضع ميزانية دولة لجعل الإنفاق كله في أبحاثها الأولى ثم لا إنفاق»^(٩٤)، فهل يمكن أن يكن حافظ شيء؟ كان ما يصل إلى حافظ كثير بمقاييس عصره، وكان يمكن أن يكون واحد من الأثرياء بمقاييس عصره أيضاً، ولكنه كان لا يقيم ما يصل إلى يده شيء على الإطلاق. وكانت الجالات التي تنفق فيها ما يصل إلى يده من المال، تطلب الزيد والزيد، وكانت محفظة حافظ بالضرورة لا تستجيب له في كل الأحوال، وفي الوقت نفسه هناك من أصدقائه من يجلس في هذه المجالس في المقاهي والبارات والراقص والملاهي والمسارح، فيضرق عليه في الإنفاق. لقد كان هناك، على سبيل المثال، محمد البابل طريف عصره، وكان أبوه من كبار تجار الجواهر في مصر وكان يملك الأفيان والعقارات ولكنه كان على شاكلة حافظ، أو كان حافظ على شاكلته، في الإنفاق على شهرات نفسه وشهرات من حوله، ولكنه كان يجد من ميراثه الكبير ما يستجيب لمطالبه حتى مات سنة ١٩٢٤. وكانت بين حافظ وعحمد البابل صداقة وطيدة ومعارفة حميمة قبل السودان ومعه، وكان يقيم معه في منزله ببلوان كبيراً، فهل كان حافظ يستطيع أن يجاري البابل في إنفاقه في هذه الجالات مثلاً؟ إن ذلك لا يكون.

وكان من أصدقائه محمد إبراهيم هلال الذي طبع ديوان حافظ الأول على نفقته وكتب له مقدمة، هذا الرجل كان قد ورث من أبيه ستة فدان أنصاعها كلها في الاحتفاء بالناس والإنفاق عليهم^(٩٥)، فهل كان حافظ يستطيع أن يجاري صديق له في الإنفاق؟ دخلت من العائلات الكبرى التي كان يقضي عزبها

وجود شوقي في حياة حافظ وإقتران اسمه باسمه هو الذي جعل لصفة اليؤس مكاناً في صحيفة حافظ، ولو كان الأمر قد وقع عند شوقي لكان الأمر، ولكن حافظاً كان يعرف ويعاشر ويتخالط عدداً كبيراً من وجوه القوم وصفوة المجتمع وأبناء الطبقة المثقفة، وهذا ما عمن صفة اليؤس في نفسه، فشتان ما بين المستوى للمادى الذي يعيش فيه هؤلاء وبين المستوى للمادى الذي يعيش فيه حافظ إبراهيم.

كان حافظ إذن بالسا بهذا المعنى، وبهذا التحديد، ومن كان بالسا بهذا المعنى لأيصح أن يقرن بطفلة اليؤس من أمثال إمام العبد، ويقال إنه يناهض في هذا القلب وينفرد به في النهاية.

ثم إن نسبة اليؤس، أو اليؤس النسبي عند حافظ، لا تتوقف على كسب حافظ ومقارنته بكسب غيره، ولكن يؤس نسبي أيضاً في مسألة الإنفاق. إن حافظاً لو كان مقصداً في إنفاقه لكان إحساسه بيؤسه النسبي هيناً، ولكنه وإجتماع من غيره وعرفه كان مسرفاً متلالاً. لم يكن حافظ يقيم للبال وزنا ولا يأتى أن تلعب به الريح، يعطى عطاء من لا يفيض الفقر، ولا ينتظر من أحد أن يسدد له ما اقترض منه، بل ولا يعرف ديونه على الناس، ولا يتذكرها، وكان أصدقائه يعرفون ذلك عنه^(٩٦).

ولكن القضية ليست في: كم أنفق حافظ؟ ولكن القضية في: كيف أنفق حافظ؟ لأن كيفية الإنفاق هي التي جعلت حافظاً بشراً بحق الفارق الكبير بينه وبين من عرفهم في الجالات التي كان يتنقح فيها. إن حافظاً كان مسرفاً في إنفاقه على شهرات الناس، نفسه ونفوس من حوله بمن بأفونه ويعاشره. لم يكن حافظ يعرف للإنفاق حدوداً في هذا المجال وهو مجال لا حدود له أصلاً، والنفس إذا أرغبت لها العنان في مجال الشهوات لم تقنع أبداً، كأنها جهم التي تقول دائماً: «هل من مزيد». ولا فرق عند حافظ بين بيته والأماكن العامة وبيوت أصدقائه وبجبه، إنه كان في كل الأماكن يجب أن يجب من نعم الحياة وطيبت الدنيا ومتعتها ما وجد إلى ذلك سبيلاً، ولم يكن يجب الاقتصاد في ذلك، إنه يجب المشاركة، ويبدو أن للجنة بين الأضياف طمعا خاصاً لا يعرفه إلا من تلبوه، ومن هنا فها أنفل نشأت المتدمنة واستغاضت أخبار القدماء في العصور السالفة.

إن حافظاً، كما يقول خليل مطران، «وكان سخياً في بيته ومضيافاً، وكان يجب الضيافات الواسعة التي تقدم فيها الأغوان الفاخرة الكثيرة، وكان يجب أن يرى عليها الذبايح من ضأن وديكة وغيرها ويجب أن يرى المقصع الكبرى مثدق الجرائب بالنفطار والطرير والنفائس»^(٩٧). وكان يشرب كوبنك و«نابلون» وهو أخضر أنواع الكوبنك الفرنسي، وكان يقدمه لضيوفه^(٩٨). وكان يلصق غير سيجار وأغلاء^(٩٩). وقد لاحظ أحمد شوقي أنه دخن أمامه سيجاراً مجنبة في نصف يوم^(١٠٠). أما في خارج بيته فكان إسراره

ودورها ، وما كان يراه هناك من إنفاق لا عهد له به ولا قدرة له عليه ، إن هذا هو ما عمق يؤس حافظ الخاص في نفسه ، وجعله يمس بمجزه وتقديره في الإنفاق على النفس والأصدقاء . ولكنه ، في النهاية ليس إلا يؤسا خاصا يحافظ إبراهيم لا علاقة له بالمفهوم العام من كلمة يؤس .

إن حافظا كسب كثيرا وأضاع كثيرا ، ولكنه لم يصل فيما كسبه إلى شيء مما وصل إليه أحمد شوقي وكثير من أصدقائه أصحاب المال الموروث ، ولم يكن حافظ صاحب مال موروث .

وأنتفى حافظ كثيرا ولكنه لم يصل في إنفاقه إلى مستوى محمد البابى أو محمد إبراهيم هلال أو غيرها ممن كانوا يتفوقون عن سمة .

من هذه الزاوية يمكن أن نفهم معنى يؤس حافظ إبراهيم ، وبغير هذا الفهم لا يكون حافظ بالأساء على الإطلاق ، فإن ما كسبه كان بكل عدة أسر ، يكفيها في ضروريات الحياة وكالياتها ، وإن ما كسب كان يمكن أن يحوله إلى رجل من أهل الثراء لو كان ممن يحسنون العمل أو يستحسنون استثمار الأموال ، ولكنه لم يكن من هذا الصنف من الرجال . فهل هذا يؤس هو الذى نسج الباطن والدارسون من غيوبه قصة حافظ وأذاوعها بيتنا ، وجعلونا نصدق أنه عانى في حياته ما لم يعرفه بشر ؟ إنهم نسجوا قصة حافظ من يؤس موهوم لا حقيقة له ، ولا وجود له . هل كان حافظ يسمى إلى الرزق وكاد يتنمل الدم بمخا عن القوت وعاد وما أعقب إلا التندم ، لأنه لم يصل إلى الشيع وضروريات الحياة كما أوسى إلينا كتاب سيرة حافظ ؟ !

إن حافظا لم يكده ولم يتصب ولم يمت نفسه يوما واحدا في البحث عن الرزق والقوت وضروريات الحياة ، ولا يمكن أن يكون يؤس حافظ بالمعنى الذى كان يعرفه السواد الأعظم من الشعب المصرى ، ولا يصح أن يفسر شعره وحركته في حياته من منطلق يؤسه المزعوم .

هوامش :

- (٨) مقدمة ديوانه ص : ٥ ، حافظ إبراهيم شاعر النيل ص : ٥١ أسفار / محمد عبد الفتى حسن - مجلة الكتاب ص : ١٥٢
- (٩) مقدمة الديوان ص : ج ، أفرد / محمد خلف الله / مجلة الكتاب ١٥٥٠ ، شوقي وسنين ، مارون حرد مجلة الكتاب ص : ١٥١٨ ، شاعر الشعب ص : ٥٢ حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ١٢ ، الشعراء الثلاثة ص : ٣٥٢
- (١٠) حافظ إبراهيم ، شاعر النيل ص : ١٢ ، شعراء "لـ" ص : ١٤٥ ، نعمة وحرمان / عبد الوهاب حمودة - مجلة الكتاب ص : ١٥٢٥ ، وغيرها
- (١١) مقدمة ديوانه ص : م ، فصول في الشعر وقدمه ص : ٣٥٥ ، نعمة وحرمان عبد الوهاب حمودة - مجلة الكتاب ص : ١٥٢٦
- (١٢) حافظ إبراهيم ، شاعر النيل ص : ٣٩ فصول وحافظ ص : ١٥١ ، حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ٦٦
- (١٣) الأدب العربى المعاصر في مصر ص : ١٠٥ حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ٦٢

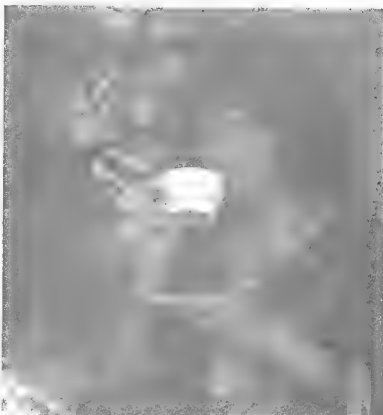
- (١) الأدب العربى المعاصر في مصر ص : ٩٠٢
- (٢) شعرائنا للقيام ص : ٥٧
- (٣) انظر على سبيل المثال : شعراء الوطنية ص : ٩٥ ، ذكرى الشاعرين / حياة حافظ في شعره / محمد حسين مكي ص : ٣٥ ، ٣٦ ، مجلة الكتاب / نعمة وحرمان / عبد الوهاب حمودة ص : ١٥٢٦ ، مقدمة ديوان حافظ ص : و ، الأدب العربى المعاصر في مصر ص : ١٠٢ ، فصول في الشعر وقدمه ص : ٣٥٥ ، وغيرها
- (٤) حافظ الشاعر الاجتماعي / مصطفى صادق الرافى / ذكرى الشاعرين ص : ٩٨
- (٥) الشعراء الثلاثة ص : ٣٥٠
- (٦) قصه ص : ٣٥٢
- (٧) حافظ إبراهيم الشاعر السياسى ص : ١١١ ، ١١٢ ، شعراء الوطنية ص : ٩٨ ، فصول في الشعر وقدمه ص : ٣٥٦ ، ٣٥٧

- (٣٨) حافظ / للزلة / ذكرى الشاعر ص : ١٤ .
 (٣٩) حافظ وشوق ص : ٧٧ ط الوزارة ١٩٧٣ .
 (٤٠) ذكرى الشاعرين / يؤس حافظ ص : ١٦٧ ، ١٦٨ .
 (٤١) السابق ص : ١٦٨ .
 (٤٢) انظر في ذلك على سبيل المثال : شاعر الشباب ص : ٥٤ ، حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ٦٥ .
 (٤٣) حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ٦٦ .
 (٤٤) ليلى مطيح ٢٠ .
 (٤٥) الديوان ج ١ ص : ١٨١ .
 (٤٦) حياة حافظ إبراهيم ص : ٧١ .
 (٤٧) شوق وحافظ / طاهر الطنسي ص : ١٣٦ .
 (٤٨) ملوك وصعاليك ص : ٢٣٥ .
 (٤٩) حياة حافظ إبراهيم ص : ٩٢ .
 (٥٠) انظر على سبيل المثال قصائد ذكرى وتشويق ١ / ١١٣ ، ١١٣ / ١ ، وذكرى ١٤٧ / ١ .
 (٥١) ليلى مطيح ص : ٧٤ .
 (٥٢) حافظ الرجل / للزلة / ذكرى الشاعرين ص : ٦٢ .
 (٥٣) مجلة الكتاب / أكتوبر / ١٩٤٧ ص : ١٤٩٦ .
 (٥٤) حياة حافظ إبراهيم ص : ١٥٧ .
 (٥٥) مقدمة الديوان ص : ٥ .
 (٥٦) حياة حافظ إبراهيم ص : ١٥٦ ، ١٥٧ .
 (٥٧) السابق ص : ٨٠ - ٨٨ .
 (٥٨) حافظ الرجل / ذكرى الشاعرين ص : ٦٠ ، فلاسفة وصعاليك ص : ٥٦ ، ٥٧ .
 (٥٩) حافظ الرجل / للزلة / ذكرى الشاعرين ص : ٦١ ، ٦٢ ، شوق وحافظ / طاهر الطنسي ص : ١٤٨ .
 (٦٠) ملوك وصعاليك ص : ٢٤٨ .
 (٦١) مقدمة ديوان حافظ ص : ٥ .
 (٦٢) حياة حافظ إبراهيم ص : ١٤٨ .
 نعمة وحرمان - عبد الوهاب حمودة مجلة الكتاب ص : ١٥٢٠ .
 (١٤) نعمة وحرمان / عبد الوهاب حمودة / مجلة الكتاب ص : ١٥٢٠ أضراره محمد غنفل الله - مجلة الكتاب ص : ١٥٤٩ ، حافظ إبراهيم شاعر النيل ص : ١٠٠٠ .
 (١٥) الأدب المعاصر / المعاصر ص : ١٠٧ ، لصول في الشعر وتقدمه ص : ٣٥٢ ، أضراره / محمد غنفل الله ، مجلة الكتاب ص : ١٥٤٩ ، حافظ إبراهيم شاعر النيل ص : ١٠٠١ .
 (١٦) نعمة وحرمان ، مجلة الكتاب ص : ١٥٢٦ .
 (١٧) شوق وحسين / نازون جود / مجلة الكتاب ص : ١٥١٦ - ١٥١٨ .
 (١٨) الديوان ج ١ ص : ١ .
 (١٩) ج ١ ص : ٦٤ .
 (٢٠) ج ١ ص : ١٠٩ .
 (٢١) ج ١ ص : ١٤٧ .
 (٢٢) ج ١ ص : ١٩٠ .
 (٢٣) الديوان ج ٢ ص : ١٠٥ .
 (٢٤) ج ٢ ص : ١٢٥ .
 (٢٥) حياة حافظ إبراهيم ص : ٨٢ .
 (٢٦) الرؤساء ص : ٨ .
 (٢٧) السابق ص : ٧ .
 (٢٨) ليلى مطيح ص : ٣ .
 (٢٩) الديوان ١ / ١٠٩ .
 (٣٠) السابق ١ / ٢٢٧ ، ٢٢٨ .
 (٣١) لسان العرب مادة «أأس» .
 (٣٢) آية ٢٨ من سورة الحج .
 (٣٣) آية ١٧٧ من سورة البقرة .
 (٣٤) تفسير الطبري تحقيق محمود محمد شاكر وأحمد محمد شاكر ج ٣ ص : ٣٤٩ .
 (٣٥) ط . نالفة دار المعارف .
 (٣٥) المنجم الوسيط مادة «بش» .
 (٣٦) صحيح مسلم كتاب صفات المنافقين وأصحابهم ٥٥ ، مستد الإمام أحمد ج ٣ ص : ٢٠٢ ط المكتبة الإسلامية بدمشق .
 (٣٧) مستد الإمام أحمد ج ٥ ص : ١١٧ .



حبس انيا حبس خير : غامق

حيث يتم تنظيمها
أوروباتيكيا ثم التجميع
أو الانفراج والذي
يتمحكم فيه العقول
الالكترونية لضبط درجة
النسج واللون اللاتين
دوما ثم تتساب هذه
الحبوب الناصجة من
خلال أنابيب معزولة عن
الهواء إلى المصانع
ليخرج إلينا البين الناعم
المضطبط بكل الخواص
والصفات الطبيعية في
عمرات معدنية من أرق
الحامات العظيمة التي تم
إعدادها بالخارج والتي
تحافظ على جموده
وطايرته دوما .



ما لا يختلف فيه إنسان
ولا يحتاج إلى برهان .
أن تلك الحبة الصغيرة
الساخرة التي اكتشفها
قديماً أحد الرعاة على
سفوح جبال اليمن
أو خرجت إلينا من
القارة للترامية الأطراف
واسمها اليوم البرازيل .
هذه الحبة قد أصبحت
اليوم شيئاً هاماً في حياة
اللايين من مختلف أوجاء
الأرض ... إنها حبة
البين .

وأما كان منشأها لأن
أجود أصنافها العالمية
تصل ويانظام إلى
مصانع بن وانا ويرازيليا

ماء بنور حبس انيا : فاتح

التوزيع بمصر : «الإتحاد اليوسعيدى التجارى»

Distributors: Port Said Traders Union

١١١٧ شارع كورنيش النيل : القاهرة ت : ٧٤٩٨٨٢ - ٧٥٩٣٥٢

شارع قايتباى : فيلا طيرة - بورسعيد

● ليالى سطّيح ●

بين القصة والمقامة

انتجيل بطرس سمعان

لعلّ ما يجب أن يدار إليه ونحن بصدد الاحتفال بالذكرى شاعرينا الكبيرين ، شوقي وحافظ ، أنبيا – إلى جانب إبداعها الشعري – قد كتبوا أيضا من التراث ما يستحق الدراسة والتقييم ، وما لا شك فيه أن شهرتهما كشاعرين من كبار الشعراء العرب في العصر الحديث قد خلّطت إلى حد ما على إنجازاتهما الثرية ، فعند الإشارة إلى مسرحيات شوقي مثلا غالبا ما توصف بالمسرحيات الشعرية ، علما بأن واحدة من غير تلك المسرحيات – هي «أميرة الأندلس» – مسرحية نثرية . وفي رواياته المبكرة ، نجد محاولة – وإن كانت محاولة معارضة إلى حد ما – لاستخدام وتطويع من التراث ، يصلح للفن القصص .

لذا انتقلنا إلى حافظ وجدنا في «ليالى سطّيح» محاولة لاستخدام نوع من القصص النثرى لتقديم رؤية للحياة في مصر في عصره . وبالرغم من أن هناك اتفاقا يكاد يكون عاما بأن نوع القصص النثرى الذي استخدمه هو أقرب إلى المقامة منه إلى أي نوع قصصى آخر فإن «ليالى سطّيح» قلما تحظى بأكثر من إشارة عابرة في الدراسات الخاصة بالمقامة^(١) . أما نقاد القصة والرواية فيميلون إلى اعتبارها خارج نطاق هذين النوعين التمييزين من القصص^(٢) .

وما يهدف إليه في هذا البحث هو تحليل «ليالى سطّيح» كعمل نثرى قصصى في محاولة لتحديد مدى انتمائها إلى أي من النوعين الأدبيين المشار إليهما في عنوان البحث . ولما المقامة والقصة ، ثم تليم بعض سماتها المميزة .

من أهمها الرواية أو القصة بوجه عام .

كتب شوقي غيف يصف للمقامة كما صاغها بديع الزمان تاتالا :

«بديع الزمان هو أول من أعطى كلمة مقامة معناها الاصطلاحي بين الأدباء ، إذ صرح بها من مقاماته المعروفة ، وهي جميعها تصور أحداث تلحق في

وما يجدر بنا البدء به هو تعريف المقامة كأحد أنواع الأدب العربى التى انتشرت ابتداء من القرن الرابع الهجرى على يدى بديع الزمان المصنّاف ، ثم على يدى الحريرى في القرن السادس ، ومن تبعهما فيما بعد من أمثال السيوطى ، والبازجى ، ثم الإشارة إلى صعودها إلى الظهور ، في شكل متطور مع بدايات هذا القرن الذى شهد مولد عدد من الأشكال الأدبية المستحدثة في الأدب العربى ،

ويضيف عبد العزيز عبد المجيد أن المقامات تجمع بين طليان عصرين جوهريين من عناصر الترفيه هما : رشاقة الأسلوب التي أحبها الناس جدا في ذلك الوقت ، والفكاهة القاسية ، وروح المرح التي تتميز بها الحكاية الشعبية .

ومن الجدير بالذكر أنه بالرغم من اعتراض بعض رجال الدين على هذا النوع من الكتابة لما يحويه من مغامرات المسؤولين والمعتالين فإنه ظل نوعا أدبيا مجبا إلى النفوس خصوصا في أوساط المثقفين . ويمكن القول إن الاهتمام بالناحية اللغوية والميل إلى استخدام المحلل الأسلوبية التي تدل على المهارة من ناحية ، أو الأساليب الجامدة من ناحية أخرى قد أحاطا تطور المقامة من الناحية الشكلية لفترة طويلة . فظل السجع والمحسنات البديعية والتكرار من مميزات تطور هذا النوع القصصي من أنواع الأدب العربي الأسيلة ، حتى بدايات العصر الحديث ، حين فرضت الموضوعات الاجتماعية والسياسية التي تناولتها المقامة في فترة ازدهارها المتأخرة أسلوبا نثريا أقل زخرفا وميلا إلى إظهار البراعة اللغوية البلاغية . ولعل خير مثل لذلك كتاب «حديث عيسى بن هشام» لإبراهيم الموليس .

فالقصص بالشكل الذي نعرفه تتطلب أسلوبا نثريا يصلح لمرء الأحداث ، وتحليل الشخصيات ، ووصف الأماكن ، وتحتاج إلى نثر سهل ، طبع ، يعمل كأداة لنقل المعنى في المقام الأول .

ومن هنا فإن الرغم من أن المقامة - في أشكالها المختلفة - كانت تتغير - بدرجات متفاوتة - إلى مثل هذا الأسلوب النثري ، فإنها كانت تحوي - دون شك - البذور الأولى لنوع من القصص الذي يجمع بين الحيات والواقع ، أو بمعنى آخر نوع من القصص الواقعي في أول مراحله .

وفي أدبنا المصري الحديث يتفق النقاد على أن «حديث عيسى بن هشام» يمثل هزة الوصل بين المقامة والرواية ، فما زال هذا الكتاب لهم يحفظ الكثير من سمات المقامة التقليدية ، ولكنه يخطو خطوات واسعة نحو نوع قصصي يتم بالبناء ، وبالشمسيات ، وبالحوار والأسلوب ، كأدوات لإيصال رؤية اجتماعية لزمن بالذات .

والآن يمكننا أن نسأل أين تقع «ليالي مطيح» التي أخرجه حافظ إبراهيم بعد فترة وجيزة من ظهور «حديث عيسى بن هشام» من خريطة هذين النوعين القصصيين اللذين عرضناهما ؟

لنبدأ بالإشارة إلى أن الكتاب يتكون من مقدمة بعنوان «مطح» تليها سبع ليالي ، يدور في كل منها حوار بين الراوي ، وصيحه شخص آخر ، وبين مطيح الحكم الذي سمعه ولأثره ، فيما عدا الليلة السابعة حيث يدور الحديث بين الراوي وابن مطيح .

أما من حيث الشكل فهناك راو ، وليس هناك بطل ، مثلا نجد في المقامة بشكلها التقليدي ، كذلك نخفي الوحدة - أو تكاد - القائمة على شخصية البطل الذي يربط بين الأحداث التي يرويها الراوي .

جماعات ، فكلمة مقامة عنده قريبة المعنى من كلمة حديث .

وهو عادة يصوغ هذا الحديث في شكل قصص قصيرة يتأق في القاطها وأساليبها ويتخذ لقصصه جميعا راويا واحدا ...

كما يتخذ لها بطلا واحدا ... يظهر في شكل أديب شاذ . لا يزال يروع الناس بمواقفه بينهم ، وما يجري على لسانه من فصاحة في أثناء غاملياتهم .

وليس في القصة عقدة ولا حبكة ، وأكبر الظن أن يدعي الزمان لم يعنى بشيء من ذلك ، فلم يكن يريد أن يؤلف قصصا ، إنما كان يريد أن يسوق أحداثا لتلايدهم تعلمهم أساليب اللغة العربية وتفهم على أقاطها المختارة .

فالمقامة أريد بها التلمع منذ أول الأمر .⁽³⁾

ويؤكد شوقي ضيف أن يتبع الزمان لم يقصد إلى كتابة قصة ، إنما استخدم الشكل القصصي للتشويق . وهذا الشكل القصصي فيه حوار محدود ، وقوامه حادثة معينة تحدث للبطل ، تصاغ في أساليب أنيقة متميزة .

كما يؤكد أن الحادثة لا أهمية لها ، إذ ليست هي الغاية ، إنما الغاية التعلم والأسلوب الذي تعرض به الحادثة . ومن هنا جاءت غلبة اللفظ على المعنى في المقامة ، فالغنى ليس شيئا مذكورا ، إنما هو خيط غشيل تنشر عليه الغاية التعليمية .⁽⁴⁾

من صفات المقامة الأساسية المتفق عليها أن الراوي والبطل والأحداث جميعا خيالية من صنع صاحبها ، ولكن تلك الأحداث أو مآلصه من أحداث إنما تمكس حياة المجتمع في عصرها .

ومن هنا فالغاية التعليمية ذات وجهين ، وجه لغوي ، ووجه اجتماعي سائر يهدف إلى التعلم والتثقيف إلى جانب التسلية والإمتاع - كما يقول الخريز .

ويقول شوقي ضيف في مكان آخر إن المقامات «لا تفت عند تصوير المعاني فحسب بل تصور أشخاصا في العادة ، والأساس فيها أديب مشغول بغير الناس في حياته ، وأثناء ذلك تعطي صورة دقيقة لطريقة للمجتمع وأهله»⁽⁵⁾ .

ويؤيد هذا الرأي نقاد آخر هو عبد العزيز عبد المجيد ، حين يقول إن مقامات الحملائي والخريز تتكون من مغامرات بطل معين ، يتميز بسرعة البديهة واتعدام الضمير والميل إلى الاحتيال . وهو ينتقل من مكان إلى آخر ، يكسب عيشه من الهدايا التي يقدمها إليه أولئك الناس الذين يتعمون بحيله ، وما يعرضه من شعر وعظاية وعلم . وهذه المغامرات يرويها الراوي الذي يلتقي بالبطل ، ويشهد أهاله الرائعة .⁽⁶⁾

طائفة من الأفكار، فاعادت ما بين الجفنتين، وأزعجت ما بين الجفنتين، فأض على للضج، وبجر في الفراش، قمت إلى الشمعة فأشعلتها، وإلى ثرويات أبي الملاء ففتحنا ... ونشبت إلى القرامه، فأزلت أنبل من معان لم تخضعها أمين القارئ، ولم يخلقها تناول الأسم، وأتروى من حكم فبر الله ينوعها في جوف ذلك الحكم، حتى فضضني البار خنست مشاقت العين» [ص ١٤].

أما الأدب اليائس «والشاعر اليائس» فهو المؤلف الراوى. أما صاحبه الذى يلقاه مع مطلع الليلة الثانية ويسمه يحدث نفسه عندما تمر جارية أو سقينة عليها من الجوارى الحسان مايفتن اللب ويملك القلب ... ويهين رجال تسرح منهم روائع السلطة والجاه، يتأدون رياح الجحون ويتماطون كتروس الرياح، ناعيا ما يحدث خلف الحجاب بما يتكلمه الأدب رأسه» [ص ١٥]. فهو لاسم أمين الذى لا يذكر اسمه صراحة، ولكن لا يترك السباق ولا الكليات التى يضوه بها هو، أو تلك التى يلقاه بها سطح، شكا في هوته.

وقاسم أمين مثل للشخصيات التى يقدمها صاحب «ليال سطح»؛ فهى إما شخصيات واقعية وإما شخصيات لا يطق عليها أبعاد ولا يميزها عن غيرها إلا بشكل عام، فقلبتا الصديق السورى، ولدينا الشبان، أحدهما والده مدير، والآخر مستشار، ولدينا أكثر من إنسان «حزين و شاك، داعم العين». ففى الليلة الرابعة، مثلا، عندما نبلى مكان اللقاء للمهود.

«فإذا فيه إنسان ينوح من قزاد مقروحة» [ص ١٤].

ونعرف من كلامه القليل أن كان له أع اختاله رومى بمجدة، «يقربطه، وحضر فله، وسالت لبي وبينه حابة قومه» [نفس الصفحة].

والواضح هنا أن حافظا لا يولى الشخصية في حد ذاتها اهتماما يذكر، إنما يتخذها ذريعة للحديث عن امتيازات الأجانب في مصر. والدليل على ذلك أننا لا نجد أية محاولة تمييز تلك الشخصية عن غيرها، عن طريق التفاصيل أو الحدث أو الحوار. كل ما يجده هو الوصف العام الذى يساق لينقلنا من الخاص إلى العام، الخاص هو إنسان بعينه، والعام هو القضية التى تثيرها حالته. ولنتمع إلى تعليق سطح:

«واجد موتور، وساهد مقهور. وقد واصل التراح، في الفتور والروح، على دم حير، وأخ قير. أى فلان. مادام امتياز الأجانب. فغير للمصرى عزة الجانب. الروى يعطن بمجديته، ويستظل بعلم دولته، والمصرى يحمل القتل، ويضع خضوع الدليل. كأنما دية القتل المصرى كرامة للقتال الرومى». [ص ١٤، ١٥].

وليس أدل على تكلف الموقف وضموميته من الأسلوب المستخدم في الفقرة التى استعنا عليها. فالسج أكثر كثافة منه في الكتاب

فالراوى هو أداة الربط الوحيدة، هنا بأنه يروى أحداث تشأ عن لقاءه بشخصيات مختلفة في الليال السبع المتتالية، وإن كان الحديث الذى يدور بين الراوى و سطح (أو ابنه) هو لب «الليال». يضاف إلى ذلك أن الراوى لا يترك لنا قصة أحداث، فالحدث قد اختصر إلى أقصى حد، فلم يتجاوز لقاء الراوى بشخصية ما في مكان ما، بالقرب من نيل مصر، واصطحاب تلك الشخصية إلى مكان سطح ثم العودة، وقراءة ثرويات أبي الملاء ثم النوم، وتكاد الليال السبع تبدأ وتنتهى على نفس المنوال باختلافات طفيفة، فها هذا الليلة الأولى، التى يسمع فيها الراوى صوت سطح، والليلة السابعة التى يلقاه فيها الابن ولا يسمع سطح.

في المقدمة يسم الراوى رائحة جيفة في مياه النيل تثير سخطه على أمته «المكساة»، عذبة الوفاء للنيل العذلب العظيم، ولكل نابتة أو كاتب أو شاعر، ثم يقدم لليلة الأولى بقوله:

«ثم في أمسكت عن الكلام، وعزمت على التحول من هذا المكان، وإلى لأهم بالهرس إذ وقع في سمي صوت إنسان يسبح الرحمن، يقول في نسيجه: سبحان من حكم على الحق بالقاء، سبحان من تفرد بالبقاء، فضخض قلبى عند ذكر الله وقلت: أنطلق إلى صاحب الصوت، فلعل أنظر بأحد صااد الله الصالحين فانتدعيه لى دعوة يحو الله ما أثر استجابته فى لدعوة ذلك «الإمام» ففرت من مكافى وأخذت سمي إلى جهة الصوت، وكنت إذ ذلك في أوليات الليال. وتالله فى لأقرب منه فإذا به يقول:

«أدب يائس، وشاعر يائس، دهته الكوارث، ودهته الحوادث، فلم نجد له حزما ولم تصب منه حزما. خرج يروح عن نفسه ويضعف من تكسه، فكشفت له هن مكافى، وقد آن أوانى. أى فلان؟ لقد أضرجت للناس كتابا، ففتحوا عليك من الحروب أبريا. وخلا غايك من الأسد، فداوب عليك أهل الجسد. أى فلان، إذا ألقى عصاه ذلك المسافر، وغادر بحر العلم أرض الجزائر، فقد بطل السحر والسحر، فانكفى إلى كسر دارك، وبالغ في كم أسرارك، وأقبل غدا مع الليل، وترقب طلوع سهيل، وبقى سمعت من قبلنا التسبيح، نقل لصاحبك الذى يليك: هلم إلى سطح»^(٩).

ولمنا نجد هنا واحدة من أطول الفقرات السردية في الكتاب. إذ تلتخص الليلة الأولى، وهى أقصر الليال في سرد تحركات الراوى، ثم تلك الفقرة من كلام سطح، وتنتهى بقوله:

«فانطلقت حتى إذ بلغت دارى، وقد شابت ذوائب الليل، أعذت ضججى، وجعلت أعالج النوم، ولكن طافت بالأسر

بوجه عام ، والإشارة إلى دم أو أخ غير عجلد . ونحن نستخدم «أ»
التعريف نستخدم في المقولة العامة أو الاستنتاج .

أما للثلث الثاني الذي نوردته فهو :

«إنسان تتعلق معارف وجهه بما أبحث عليه ضلوعه من سأم
العيش وضجر الحياة» [ص ١٩] . والتقديم لا يقلل عمومية عن
سابقه ، إلا أن الراي يمنع هذا الإنسان فرصة أكبر لشرح حالته ،
فنعلم شيئا عن ظروف حياته ودوافعه للعمل بالصداقة الحرة الصادقة
أولا ، ثم التردى شيئا في الصحافة الفاسدة المرتشية . وهنا أيضا
تؤدي دراسة حالة إنسان إلى دراسة قضية ، وهي بيت القصيد فيما
يلو .

ولذلك نقتصر «ليالي سطحي» إلى الشكل الفني للقصة ، ويتجلى
ذلك في ضاد السرد والوصف المباشر بدل التصوير والاحداث على
الخيال ، ومحاولة الإتيان بالواقع عن طريق التخصيص بالتفاصيل
المحتملة بالمشي ، وعن طريق الحوار والحدث . ونقتصر «اليالي» إلى
الوحدة العضوية التي تشكل شرطا من شروط القصة ، سواء أكانت
قصة قصيرة أم رواية . فالكتاب إذن أقرب إلى الوثيقة التاريخية أو
وثيقة الإدانة في قضية ، المهتم فيها بجمع بأسره ، ارضي مصطرة
الأجناس ، وانعدام الحرية والتزدي في الكذب والاحتيال . ولعلنا نجد
هنا أحد عناصر كل من لقائمة - في بعض صورها - والرواية . وهي
تلك النظرة النقدية التي ترى من خلالها صورة المجتمع والسلوك العام
لأبنائه ، والتي تشكل إحدى السمات الأساسية للتخصص الواقعي
عامة . كتب عبد الرحمن صدوق في تقديمه «ليالي سطحي» يقول :

«كل ما في ليالي سطحي فيها عدا سطحي نفسه أو -إذا
شئت فطية التحقيق والتدقيق فيها عدا سطحيًا ثم ابن
سطحي - لا يعمد كونه شخصيات حقيقية وأحداثا
منقولة من الماضي القريب من واقعنا التاريخي . فمن
أراد أن يعرف هذا الماضي القريب منذ حنة الاحتلال
عام ١٨٨٢ حتى مأساة دنشواي عام ١٩٠٦ ، لم يجد
صورة أدبية مصفرة لتلك الحقبة المظلمة المظلمة
شيئا من هذا الكتاب ، فهو على صفره لم يترك وأردت
ولا شاردة إلا أنصاعها ، لإحصاء المؤرخ الموضوعي
المعادى القاتر ، بل إحصاء الذي عاشها وأفعلى بها ،
بعد أن شق غبارها وكوى بنارها وأشقى على
أغوارها» (٥) .

أما ما يفرق بين «ليالي سطحي» وبين لقائمة من هذه الناحية فهو
ظل القائمة الكثيف الذي يلف الكتاب لفا . فهو يتلو نغما من
الفكاهة والمرح . ولعل السبب في ذلك أن حافظا متورط عاطفيا أو
وجدانيا في تلك الأحداث والقضايا التي يقدمها وذلك سبب آخر
للتعريف بين كتابه - أو «لياليه» - وبين الرواية التي تعد الموضوعية
للملحمة إحدى سماتها المميزة .

من حق حافظ علينا - بالرغم من ذلك - أن نعرف أن لجوده

إلى استخدام الشخصية الأسطورية للحكم «الكاهن العراف
القديم» سطحي ، ليقوم بالتفسير والتعليق على تلك الأحداث
والقضايا ، إنما يخفف من تلك الذاتية التي تتضح في سياق بعض
تجارب المؤلف الشخصية ، وفي استشهاده ببعض أشعاره ، دون ذكر
اسمه صراحة بالطبع . ويخفف منها أيضا في ناحية ويقوى من عنصر
الوثائقي أو الوثائقي في «اليالي» إيرادها في نهاية الليلة السابعة مقالا
بأكمله من جريدة «المؤيد» بعنوان «السياسة الصغيرة العنيفة» عن
السياسة الإنجليزية في وادي النيل .

يقى أن نشير إلى أن الحوار في «ليالي سطحي» يكاد يكون من
طرف واحد . يضع الراوي أو أحد أصحابه سؤالا للحكم سطحي
يجيب عليه فيها يشبه المحاضرة ، أو المقال ، إن أردنا التقريب إلى نوع
أدبي يمكن إضافته إلى لقائمة والنقص ، كأحد مكونات «ليالي
سطحي» الممكنة . وتطلب على هذا الحوار الثيرة الخطابية التقريرية ،
أكثر من نبرة «الحديث» ، التي يحاول طرف من طرفيها أن يقطع
الآخر بالحادثة ، واستخدام أساليب للتدور والإقناع . ويتضح ذلك
في حديث سطحي عن الموضوعات الاجتماعية والسياسية والوطنية التي
تناولها الكتاب : مثل المرأة والسفور والحجاب ، وامتيازات
الأجناس ، والحرية والصحافة ، وسياسة المحتل ، وفساد الأخلاق ،
واللغة والأدب وغيرها

لنتسمع إليه يتحدث عن الحجاب والسفور مثلا :

«صاحب مذهب جليل ورأي سديد ، دعا القوم إلى
رفع الحجاب ، وإلغائهم بالبحث في الأسباب ،
فألقوا معه نقاب الحياء ، وتقبوا دونه بالبداهة . أرى
فلان ، إذا مضت على كتابك خمسون حجة ، وظهر
لدى المصنف إدراكك بالحجة ، تكفل مستقبل الزمان
بإقامة الدليل والبرهان ، فقل الذي سخر لجأمة
الريق والخسوف ، من أنقذهم من يد اللد والظنون ،
يسخر لتلك السجن الشرقية والأسيرة المصرية ، من
يصعد قيد أسرها ، ويصير على إصلاح أمرها»
[ص ٦ - ٧] .

أو نقرأ ما يرد على لسانه عند الإشارة إلى فكرة الحرية :

«قال : عن الحرية سألت ، وحل الحير سقطت ، أنلم بأولدي
أنها معنى الوجود وملاك الحياة ، فمن فقدوها سجن النفوس ، وعقال
العقول ، وقيد الأفكار ، وما استحدثت أمة بمحنة هي أقفل لها من فقد
الحرية ، وعمود الشعور ، وإلى أراكم على ما نمت فيه من الضعف
والتضايق قد استمتعتم الله بجمرة الحياة ، فأسيتم تقبلون في نعمة لم
تعرفوا لله حق الشكر عليها» [ص ٢٦] .

وهكذا نرى أن «ليالي سطحي» ليست مقامة خالصة ولا قصة
خالصة ، ولكنها تجمع بين بعض صفات لقائمة وبعض سمات
القصة بالإضافة إلى ما ذهب إليه بعض النقاد من خصائص المقال .
وإذا قارنا بينها وبين المقامات المبكرة وجدناها تنظر إلى الحديث المثير

كل ذلك في محاولة تتحدد بدرجة لا بأس بها على التصوير وليس على الخبر أو التقرير .

ومع ذلك «ليلى مطيح» عمل جدير بالخفاوة والتقدير ، فقد هبر فيه حافظ إبراهيم عن حب فاض لمصر وروعة شديدة في رؤيتها حرة خالية من كثير من الشرور والذائل التي عانت منها في عصره ، وقد تماهى منها في أوقات أخرى . صحيح أن الأدب وظيفته الأساسية هي تصوير الحياة وليس الدعوة للإصلاح، ولكن ما من شك في أن الأديب الصادق الذي يحس بواقعه ويعبر عن حاجاته ، مستخدماً أية أدوات فنية في مقدوره استخدامها ، أديب يستحق التقدير ، وعلى الناقد أن يجد الوسائل الصالحة لتحليل عمله وتقييمه بالشكل الذي هو عليه .

وروح الفكاهة والمرح التي تتخلل بعض الأجزاء كما وجدناها تستخدم نراً يخلو من الكثير من الزخرف اللغوي الراق ، وإن ظل مقيداً بالكثير من السجع والصور البلاغية ، بل التكرار والاستطراد . وإذا فوّرت بالقصة أو الرواية رأينا افتقارها إلى وحدة الموضوع والحدث وثرأ الشخصيات وحيويتها والحوار الكاشف عن كل من الحدث ومفراه ، والشخصية وتعدد جوانبها ، وإذا وضعناها جنباً إلى جنب مع «حديث عيسى بن هشام» - التي تجتمع بالفعل وبشكل أكثر إثراء لهذا النوع من القصص العربي بين بعض سمات كل من المقامة والقصة - رأينا أن «حديث عيسى بن هشام» تتميز عنها بالوحدة التي تفرسها شخصية الباشا الذي ينظر إلى الحاضر من وجهة نظر الماضي ، وبالاهتمام بالشخصيات والمشاهد أو للوقوف الإنسانية التي تمثل الكثير من نواحي الحياة الاجتماعية في مصر في زمن بالذات .

هوامش

(1) انظر مثلاً :

Abdel -Aziz Abdel Meguid, The Modern Arabic Short Story, Dar al - Mis' araf

حيث يذكر المؤلف «ليلى مطيح» و«حديث عيسى بن هشام» كأمثلة للنقص في الكتاب بالنظر في بداية هذا القرن .

وشوق ضيف «المقامة» دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٣ ، ص ٧٨ محمد رشدي حسن ، «أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة» ، مجلة المصرية للدراسة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٤ ، ص ١٤٩ ، ١٦٠ ، ١٦١ .

(٢) انظر مثلاً : عبد الحسین طه بدر ، تطور الرواية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٧٧ وما بعدها .

ويستثنى من ذلك شكري حاد في كتابه القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي ، القاهرة ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٧ - ١٩٦٨ ، حيث

يخصص شكري حاد فصلاً لطور المقامة ، يتناول فيه كلا من الويلسي وحافظ إبراهيم بقدر من الصعيل .

(٣) شوق ضيف ، «المقامة» ، السابق ذكره ، ص ٨٨ .

(٤) نفس المرجع السابق ، ص ٩ .

(٥) شوق ضيف ، شوق : شاعر العصر الحديث دار المعارف بمصر ، ١٩٥٧ ، ص ٢٩٤ .

(٦) انظر : أمل التترو التي ترجمها هنا في القصة «القصة القصيرة العربية الحديثة» : للذكر سابقاً ، ص ٤٠ .

(٧) حافظ إبراهيم ليلى مطيح ومع دراسة تاريخية تحليلية بقلم عبد الرحمن صديق ، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢ . فيما بعد سيذكر رقم الصفحة بعد الفترة المقتبسة مباشرة .

(٨) «ليلى مطيح» السابق ذكره ، ص ١٤٨ .



دار الفتك العربى

بيروت - لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

أصدرت حديثاً

، أوبرا القمر: (جالك بريفر، فؤاد حداد، بهجت عثمان)

، لجنوة الخياطة: (فؤاد حداد، إيجاب شاكر)

يصدر قريباً:

- ياليل ياعين
- أوزاق الخريف
- كوكيتا الصغير
- أبناء الشمس

— أولوماليك (٥ - ١٥ سنوات)

كتب لأشكال قلب والصعل والجمال. الملك والدائرة والمستطيل والخط
للتعلم تصول بغيره من الخيال الخصب إلى أشكال وكتابات حية تتحرك...
إعداد ورسوم: عدلى زكى الله

قيد الطبع:

• ألعاب الأطفال وأغانيها في مصر:

(إعداد د. محمد عمران، صور محمد صبرى)

• حكايات شعبية من مصر:

(تحرير عبد الفتاح الجمل، رسوم إيجاب شاكر)

• «الحلقات يحزنه الله»:

(رواية تاريخية، تأليف صلاح عيسى)

الآن

(قصص قصيرة للفتية بقلم د. محمد الخزنجي، رسوم حامد ندا)

• ملصقات تعليمية ملونة للأطفال:

١ - ألفبائية فلسطين.

٢ - الألعاب الرياضية.

٣ - الألعاب الأوربية.

٤ - كأس العالم.

— سلسلة قوس قزح (٣ - ٩ سنوات)

حكايات قصيرة متنوعة في حجم صغير (٩ × ٩ سم). أسلوب مغرور
ولوحات ملونة تحرك هملة الطفل وتدمره إلى اكتشاف جوانب الحياة.

٢٤ صفحة ملونة بالكامل.

يصدر حديثاً:

• لمياء، واللى والدرابية

(قصة محمود فهمى، عرائس بدر حمادة)

• بالون ريم: (دلال حاتم، يوسف عبد لى)

يصدر قريباً:

• على باع الكمك

• العباد والسمكة

• السحابتان الكبيرتان

— سلسلة المستقبل للأطفال (٦ - ٩ سنوات)

مكتبة كاملة من القصص للتعرف على الحياة، بلوحات فنية ملونة.

١٢ صفحة، ٤ ألوان، ١٥ × ١٥ سم. صدر منها ٣٤ حكاية.

يصدر قريباً:

• القطة الصغيرة

• أمنيات ليلى

• الأرنب الشارد

• في المدرسة

• حسن والغول

• حكاية قطعة

— سلسلة الأفق الجديد (٧ - ١٢ سنة)

مجموعة من أجمل القصص الخيالية المثيرة. يتناول الأطفال بأبطالها ويشيرون
من خلالها حقائق جديدة عن الحياة إلى جملة الحقائق التي تعلموا من قبل

(١٧ × ١٢ سم) رسوم ملونة.

يصدر حديثاً:

• نسيم الجناح: (للشاعر بول إليوار، ترجمة فؤاد حداد، رسوم

سعد عبد الوهاب).

• دار الفتك العربى، القاهرة ٩ شارع مدنية التحرير، نجارة مرقى، هاتف ٣٠٥٦٤

• دار الفتك العربى، بيروت ص. ب ١٥٥٢٣، هاتف ٣٠٤١١٠.

الوحدة النصية في "ليالي سطوح" فدوى ماطى - دوجلاس

إن حافظ إبراهيم، كما هو واضح من لقبه «شاعر النيل»، مشهور في الغالب بشعره. ولكنه أثبت في النثر نصاً مهماً جداً وهو «ليالي سطوح»^(١). وسنهتم في هذه الدراسة بهذا النص ونقيشته، ليس فقط كثراث تاريخي واجتماعي لكن كثراث أدبي أيضاً. وسوف نثبت القيمة الأدبية بتحليل يوضح لنا وحدة النص من جهة الترتيب ومن جهة المعاني إن هذه التجربة الأدبية سوف تفودنا إلى رأى جديد يصحح الآراء النقدية الموجودة حالياً بالنسبة لهذا النص. وهي الآراء التي ترى - في «ليالي سطوح» - عملاً أدبياً. يظهر كقطع متفرقة بدون وحدة نصية.^(٢)

كالأمس، وليخاطب صديق الراوى سطوحاً عن الأمر الذي كان يضائقه.

ويتكرر اللقاء نفسه - في حقيقة الأمر - في الليالي الأخرى، فها عدا الليلة السابقة. أي يذهب الراوى إلى المكان ويلتقي برجل لديه مشكلة، ويذهبان إلى مكان الصوت، ويتكلم هذا الصوت عن تلك المشكلة. ومن الجدير بالذكر أن ملاحظ أن حواراً يجرى بين الصوت وشخصين آخرين (أى الراوى وصاحب له) في بعض الليالي، ويقتصر مثل هذا الحوار في ليالي أخرى على الراوى ومراقبه. يستمعان إلى كلام يدور بين أشخاص موجودين، إما في الشارع أو في محل آخر. وستتناول بالتفصيل هذه الحالات فيما بعد:

أما في الليلة السابقة فيخرج الراوى كالعادة ليلتقي بالصوت لكنه بدلاً من ذلك يرى في المكان غلاماً مراقباً يعان له أنه ولد سطوح. وعندما يسأله الراوى عن لقائه مع سطوح يجيب الولد قتلاً: «إنه بنبأ اللقاء الخائى، وقد انقطع عن كلام الخوفا»^(٣)

وضع حافظ إبراهيم هذا الكتاب سنة ١٩٠٦. أى بعد رجوعه من السودان، وبعد وفاة الشيخ محمد عبده بعام واحد.^(٤) ونقص علينا «ليالي سطوح» من خلال سبع ليال، وشكها راو مصرى يخرج أثناء هذه الليالي. وفي رقة صاحب له، للاستماع إلى سطوح. وهذا هو ما يحصل فعلاً في الليالي الست الأولى، ففى الليلة الأولى يسمع الراوى صوتاً يسبح الرحمن، فيذهب في اتجاه هذا الصوت الذى يناديه بألقاب تصفه وصفاً دقيقاً، ثم يدعوه إلى الرجوع في الليلة التالية مع صاحب له قائلاً: «فقل لصاحبك الذى يليك: هلم إلى سطوح»^(٥) ويذهب الراوى من هذا الحديث ويقول في نفسه إنه يعلم أن سطوحاً قد مات: «فهل صدق القائلون بالرجعة أم جعل الله لكل زمن سطوحاً»^(٦).

وفى الليلة الثانية يرجع الراوى إلى نفس المكان، ويلتقي ورجلاً يعرفه، وهو يجلس حائراً في حل مشكلة له، وعندما مرت سفينة على النيل يجواره تكلم ذلك الرجل، فذهاه الراوى إلى رؤية سطوح. وذهب الاثنان إلى مكان الصوت، وانطلق الصوت ينادى

دورها هو فضلا دور حاك . اما دور الراوى في «ليالى سطح» فهو أكثر تعقيدا . إن الراوى عند حافظ يؤدى دور الراوى الذى يمكنه القصة للقرارىء ولكن له - في الوقت نفسه - دورا نشيطا ، بوصفه شخصية تشترك في تطور الأحداث . فهذا الراوى وشخصيته - في اللآلى - هما الشخصان الوحيدان الموجودان فيها .

وإذا أردنا أن نقارن بين «ليالى سطح» ونوع عرى آخر ، وجدنا أن دور الراوى بكيفية التشيطة يتألف دور الراوى في «المقامات» . وهذه المقارنة ليست مقارنة جديدة فقد طرقها معظم الذين درسوا أصول القصة القصيرة ، حيث توجد هذه المقارنة في الغالب ، بوصفها دليلا على تأثر حافظ إبراهيم بالمقامات^(٩) .

من الممكن أن نتجت جدولا للتشابهات الأدبية : مثل استعمال السجع ودور الراوى كحاك وكمشترك في الأحداث ، كما أنه من الممكن أن نشير إلى الاختلاف بين النصين : مثل وجود القضايا الاجتماعية والسياسية عند حافظ إبراهيم ، أو استبدال ابن سطح بأبيه في الليلة السابعة ، وهو استبدال لا يوجد في المقامات التقليدية^(١٠) .

ومما لا شك فيه أن حافظ إبراهيم وجد إلهاماً عميقاً في النصوص الأدبية القديمة . وكانت له معرفة بالأدب العربى شعره ونثره^(١١) . ولكن فيما يتعلق بالسؤال الذى طرحناه عن النوع الأدبى ، فما لاريب فيه أن هناك نصا يشابه «ليالى سطح» ، وهو «حديث عيسى بن هشام» لصديق حافظ ، محمد المولى^(١٢) . والتشابه الأدبى - في هذه الحالة - يتجاوز النطاق الأخرى التى تطرقت إليها ، وهو مذكور عند كل ناقد - تقريبا - بمبحث «المولى» . وهذا التشابه ليس عرضيا .

فأولا : صدر نص حافظ كما قلنا سنة ١٩٠٦ أى بعد ظهور «حديث» المولى كسلسلة في «مصباح الشرق» أما الأمر الثانى ، وهو الأهم ، فقد أخذ حافظ قطعة من كتاب زميله المولى (أوبالآخرى من مسلته) ووضعها في «الليالى» مشيراً إلى أصلها الأدبى^(١٣) . وعلى هذا الطع يستعمل حافظ المقطع من المولى بنفس الطريقة التى سلكتها مع المتقطعات الأخرى المتأخدة من نصوص أدبية مختلفة . وسننظر بدقة إلى هذا الأمر فيما بعد . ويتألف حافظ - ثالثا - في الليالى قضايا اجتماعية تماثل قضايا «حديث عيسى بن هشام» ولقد أوضح أكثر من ناقد هذه القضايا^(١٤) . وفيما يتعلق بالمشكلات الأدبية فقد لاحظ روجر آلان (Roger Allen) وأشار شكرى عياد إلى نوعية الشخص الثانى في كل من المصلي . أى سطح والباشا . وقال : «فإذا كان المولى قد بحث من القبر قائداً من فراد الجيل الماضى ... فإن حافظ قد استلزم كاهنا من كهان الجاهلية»^(١٥) .

ولكن علينا أن نلتفت الانتباه إلى نص ثالث مشابه ، لم يفحصه النقاد ، وهو شيطان يتامور ولأحمد شوقى ، إذ يستعدي شوقى - في هذا النص - شخصية من الماضى . ولكنه يختار ماضيا أبعد من

إذن ليس أمام الراوى إلا أن يعمل شيئا آخر وهو الذهاب مع هذا الولد العجيب الذى يريد ألا أن يزور المراقص واللاهى الموجودة في الأريكة .

وفي أثناء طريقها إلى هذه المحلات يلتقيان برجل مسكين ، سبىء الحال ، يبدو من حكايته أنه ضحية السياسة الإنجليزية ، فيدور الحديث بين الثلاثة ، وبعد الانتهاء من الحديث يذهب الراوى مع ولد سطح إلى مرقص الأركبيته وبعد ذلك يجولان في البلد حيث يتعرف الولد على الأضياء والبخلاء ، وعلى الأسواق والعادات المصرية . وفي الصفحات الأخيرة من الكتاب يقدم لنا حافظ إبراهيم شخصية أخرى هي فنى كان تلميذاً لعبد عبده . فيجرى الحديث عن محمد عبده وأفكاره في التعليم . وأخيرا ينصح ولد سطح الحاضرين عن أحسن طريق يتبعه مصر بالنسبة إلى التعليم والملاهي والأجانب .

إذن ، نحن أمام نص ذى تعقد أدبى . وأول سؤال يجب أن نطرحه هو من النوع الأدبى . وكما هو واضح من عنوان الكتاب ، «ليالى سطح» ، فإن لدينا رابطا ما ، تصل بين هذا العنوان وكتاب «ألف ليلة وليلة» . ولقد أشار إلى هذا عبد الرحمن صدقي في دراسته للنص ، عندما قال إن حافظ إبراهيم كان في صباه «شديد الولع بقراءة «ألف ليلة وليلة» ، وأن حافظاً لم أكمل هذه الليالى ليلى «ليالى سطح» التى بين أيدينا اليوم ألف ليلة وليلة»^(١٦) . ولكن للأسف لم يعمل الناقد هذا الرأى إلى أى مدى أبعد من ذلك ، وليس لدينا حتى الآن دراسة مقارنة بين «ليالى» حافظ وكتاب «ألف ليلة وليلة» . أما شكرى عياد في ملاحظاته المهمة عن «ليالى سطح» في «القصة القصيرة في مصر» فإنه يبحث أيضا مسألة الرابطة الأدبية بين «ألف ليلة وليلة» و«ليالى» شاعر النيل ويقول : «على أن الوحدة في ألف ليلة وليلة - كما هو معروف - ليست وحدة الليلة بل وحدة القصة التى تتوزع على ليال كثيرة ، وتسل في الليلة الواحدة إلى قصة جديدة . أما عند حافظ فالخيال القصصى محدود ، والليلى الواحدة تتألف من موضوعين أو أكثر لا اتصال بينها ... ولا جامع يجمع بين الموضوعين المختلفين في الليلة الواحدة ولا بين الليالى المتتابعة إلا أنها جميعا صور للحياة والأحداث كما عاناها حافظ وأصحابها»^(١٧) . ولن نتكلم الآن عن الموضوع المهم الذى أشار إليه شكرى عياد ، أى الجامع بين الليالى السبع ، لكننا سنرجع إليه أثناء التحليل .

أما بالنسبة للمقارنة بين النصين اللذين أشار إليهما كلا الناقلين ، فيمكننا أن نذكر أن هذه المقارنة يجب أن تنته ليس فقط بالموضوعات والأمثال بينها ، ولكن بمسائل أدبية أيضا . وإذا شرعنا في ملاحظة دور الراوى في كل من المصليين الأديبين - أى «ليالى سطح» و«ليالى ألف ليلة وليلة» - ظهر لنا أن دور هذا الشخص يختلف اختلافا كبيرا بين النصين . ففى أقدمها نجد رواية ، قد تلعب دورا مهما في إطار القصة ، ولكنها لا تملك سوى دور الراوية في القصص الأخرى ، فهى تروى الحكايات ولا تشترك فيها ، أى أن

تقرأ - في هذه الليلة - دعوة الكاهن بنفس الكلمات التي يصنعها من سطحي في الليلة الأولى^(٣٧). وعندما تأتي إلى الليلة السابعة نجد الراوي الذي يلتقي بآبن سطحي ويأمله من موعده مع الصوت، وذلك ليذكره الغلام بكلام سطحي في الليلة الأولى من كيفية مكانه، ويكرر نفس الجملة الموجودة في هذه الليلة عند سطحي^(٣٨).

ونستطيع أن نشعر في إيراد غاذخ من التكرار مع أمثلة تشبه النوع السابق، لكن على مستوى الحديث بدلا من مستوى الكلام. ففي نهاية الليلة الأولى، كما في الليلة الثانية، نجد الراوي في داره وهو غير قادر على النوم، يقرأ آياتا من «لزويمات» أي العلماء^(٣٩). ونتيجة هذا الحديث في كلتا الليلتين هي تعود القارئ على هذا النشاط وهو قراءة الشر. وهذا يسمح للمؤلف بالتحقق إلى هذه النشاط لها بعد. ففلا في نهاية الليلة الثالثة يرجع الراوي إلى بيته كالعادة. أيضا يكون غير قادر على النوم. لكنه هذه الليلة لا يكرر كلامه عما فعله سابقا بل يلجأ إليه ويقول: «قضيت الليلة على بحر ما قضيت به أعيننا السابقة»^(٤٠). وهنا يتوجب على القارئ أن يفهم هذه الجملة قياسا على ما سبقها في النص، أي أن الراوي قد أنسى الليلة في مطالعة «لزويمات» المعري. إن هذا المثال يشير إلى وحدة النص على مستوى ما، ويثبت أيضا أننا لا نستطيع أن نفهم «ليلي سطحي» بصفه لغة أدبية متفرقة، لأنه بدون أي معرفة بالليلتين الأولى والثانية يظل معنى هذه الجملة التي وردت في نص الليلة الثالثة غامضا.

وفي الحقيقة أن هذه الوسيلة الأدبية التي تحقق نوعا ما من الوحدة لا تعمل كوسيلة ربط بين ليلة تالية لها حسب، بل يضاف إلى ذلك ما تؤديه كنوع من الصدى يعطي القارئ، إلاما بالموضوع بالرمز من اختلاف المحاورات في «الليلي». وتخلق أنواع هذه الوسائل الأدبية تأثيرا أضحت من تأثير للمقامات عظم للشابة التي تظل قائمة. ويعد القارئ - رغم تغيير المنظر - إلاما بالقدرة أو الحكمة.

ويضاف إلى هذه الوسائل البسيطة للوحدة رسائل أخرى ترتبط بالتقديرات الأدبية للنص. إن تعدد النص موجود بسبب تعدد أسلوب التناول (Discourse) ولبنات في «ليلي سطحي» أنواعا مختلفة لهذا الأسلوب. وبالرغم من أن النص يرمته هو حديث المتكلم متقولا إياها من خلال شخصية راو، فإننا نستطيع أن نميز أصنافا عدة للأسلوب:

- أولاً: كلام الراوي نفسه الذي يمي: إلبنا مباشرة.
- ثانياً: كلام سطحي والحوار معه.
- ثالثاً: الحوار بين الراوي ورفاقه المختلفين.
- رابعاً: الحوار الذي يسترق الراوي إليه السمع، وسنسميه الحوار السروري.
- خامساً: النقط الأدبية التي أخذها حافظ إبراهيم من مراجع أدبية أو صحفية مختلفة ووضعها على لسان الشخصيات في «الليلي».

وما لاثبت فيه أن يعاد القارئ عن الحديث، ومن ثم أثر

الماضي الذي يستدعيه المولى وحافظ، فيعود إلى الماضي القرون، حيث يمشي على الشاعر بتامور. وقد طبع كتاب شرق سنة ١٩٠١، أي قبل «ليلي سطحي»، و«حديث صهي بن هشام» على السواء^(٤١). ولكن حافظا لم يستمر من نص شرق أو يشير إليه كما فعل مع المولى.

وبمكننا الاسترسال في الحديث عن هذه التشابهات، كما نستطيع أن نضل نفس الشيء فيما يتصل بالاختلاف بين النصين. لكن ذلك كله أسلوب متكرر في النقد. ونستطيع - بشكل عام - أن نلخص التفسيرات النقدية السابقة لليل سطحي بأنها توحان، تفسرت ترك على ترتيب النص أو ترك على محتوياته. ولكننا في هذا التحليل سننظر بدقة في الجانبين معا، وفي العلاقة بينهما. وذلك لكي نؤكد الصفات البنائية الخاصة لـ «ليلي سطحي» من حيث هي نص متكامل، صياغة ومحتوى، ونفني التكامل الذي يجعل للنص وحدة أدبية ومعنوية في الوقت نفسه.

وبنبدأ التحليل بالليل الست الأولى، أي بالليل التي يتبع فيها الراوي إلى صوت سطحي. ولقد كان سطحي، كما هو معروف، كاهنا في الجاهلية، جاء إلبنا من خلال سيرة ابن هشام وكتب المؤرخين عنه ليس فقط ككاهن عادي، لكن ككاهن تبا نبوة محمد لا دعاء ربيعة بن نصر إلى تفسير رؤيا «هالته»، ولكن بطمان ربيعة إلى التأويل فإنه أراد شخصاً يعرف التأويل قبل أن يخبره هو بالرؤية، فجاء «سطحي»، ولعب دوره المهم الذي نعرفه الآن^(٤٢). ولقد كان سطحي طائفة غريبة في استجلاء حوادث المستقبل. وهذا أمر كان ذا أهمية في زمن الجاهلية. يضاف إلى ذلك أن الخبر الذي جاء به سطحي في هذه الحكاية هو بادرة أمل.

هذا هو إذاً وجود سطحي التاريخي. أما فيما يتصل بالسبب الذي دعا حافظ إلى اختياره شخصية في «الليلي» فستتفرق إليه فيما بعد.

لقد تكلمنا سابقا عن الوحدة النصية في «ليلي سطحي» وسيتبع فيها على مستوى الترتيب، أي مستوى توزيع العناصر، وعلى مستوى المعاني معا، لأن وحدة الترتيب تعبر عن وحدة المعاني والعكس صحيح.

والعناصر التي تدل على وحدة الترتيب - في أبسط مستوى - هي فعلا الأمثلة التي تعود للقارئ من ليلة إلى أخرى. ففي الليلة الأولى نجد الراوي يقول لنفسه إنه سيجري غدا إلى سطحي وسيطلب إليه أن يراه^(٤٣). وفي الليلة الثانية عندما ينتهي الصوت من كلامه يقول للراوي: «فلا تقطع عند الزيارة، وأذكر ما بيننا من الإشارة»^(٤٤) ويقول كل من هذين المثالين القارئ من ليلة إلى أخرى، وإن كان أولها من جهة سطحي، والثاني من جهة الراوي.

وهناك وسيلة أدبية أخرى لها ارتباط بهذه الوسيلة البسيطة، وتتمثل في تكرار جمل أو فكر موجودة في ليلة ما، في ليلة أخرى. ففلا في الليلة الثانية التي يترجم فيها الراوي إلى الموعود مفكرا في قول سطحي عن الرقيق الذي سيجي معه لكي يستمع إلى الصوت،

العلاقات النصية الأخرى. إن العلاقة، هنا، علاقة نص يفهم بالقياس إلى نص يسبقه أو يتبعه مباشرة، فهي علاقة مجاورة تركيبية (paradigmatic)، أى علاقة تبنى لنا الارتباط بين جزء من النص يوجد إلى جانب جزء آخر.

وهذه العلاقة التركيبية الموجودة في النوع الخامس تختلف عن نوع العلاقة التى تصادفنا في النوع الثانى من الحديث، واتى أوردناها سابقاً، أى كلام الكاهن سطح الموجود في الليالى الست الأولى. وكما أشرنا من قبل فإن سطح يحاطب رفيق الراوى - بعد الليلة الأولى - عن موضوع يضاهيه، وفى الليلة الثانية يتكلم عن المرأة، وفى الثالثة عن المهاجرين السوريين في مصر ومشكلة التعليم واللغة، وفى الرابعة عن «الرومين»، وفى الخامسة عن الصحافة، وأخيراً عن أحمد شوقي في الليلة السادسة، ومن خلاله عن الأمناء ومشكلات اللغة العربية.

وكما هو واضح فهذه المواضيع التى يطلق عليها سطح أحكامها هي مواضيع اجتماعية أو سياسية، باستثناء أحمد شوقي في الليلة السادسة. إن هذه الترتبة - فى رأى - ليست طارئة بل مقصودة وتستطيع أن تثبت ذلك عندما ننظر بدقة في حوار الليلة الرابعة،^(٢٤) فلنلاحظ التى تحت سطحها على الكلام هي عيسى رحيل يعانى آلام الحزن من مقتل اخيه بيد رومي. ومع أن الحوار الدائر بين الراوى وهذا الرجل يدل على حالة عاطفية شخصية فإن سطحها بعد أن يتأدى بوجه كلامه إلى الاتجاه السياسى، وليس إلى حزن الرجل الشخصى، قبل أى شيء. ومن ذلك أن الطريقة المتبعة في هذه الموضوعات تعتمد على تحويل الظروف التى تبدو شخصية إلى ظروف اجتماعية وسياسية، وذلك ليسيطر نفس المنظر السياسى على الليالى كلها.

ونلاحظ كذلك أن كلام سطح يقع دائماً في نفس المكان الروائى (narrative) من الليالى. إن لدينا حادثاً ما يخص الراوى على زيارة الكاهن إما بمفرده في الليلة الأولى، أو مع رفيق في الليالى الأخرى، ليقيم حواراً معه. أى أن ترتيب الليالى الست يتكرر على نفس النمط. والعلاقة الترتيبية بين كلام الكاهن في كل الليالى هي علاقة استبدال (syntagmatic) بمعنى أن العلاقة توجد كملامة بين نص ونصوص أخرى، تلمب نفس الدور في سلاسل أوتابيات نصية مختلفة. أى أن العلاقة في هذه الحالة تشتمل على وجود الكلام في ليلة ما في نفس المكان، ورواية وترتيبها، كوجوده في الليالى الأخرى، ولذلك فإن الحديث يلعب نفس الدور النسبة إلى وحدة الترتيب في الليالى كلها.

بضاف إلى ذلك ما نراه في كلام سطح من علاقة معنوية غرضية. لقد أعطاه حافظ إبراهيم همس الوظيفة في لياليه الست وهو النقد الاجتماعى والسياسى. لكن النقد ليس نقداً سطحياً بل هو نقد يشير من خلاله حافظ إلى أن علاج المشكلات يكون من خلال علاج الجتمع.

الحديث عليه، يعتمد على نوع هذا الحديث. فلما عندما يتحدث الراوى إلينا مباشرة في النوع الأول يختلف معنى كلامه عن رواية الحوار المرسوم، فالإبعاد في الحالة الثانية بين القارئ والنص يمثل ضيق الإبعاد الموجود في الحالة الأولى. لهذا السبب لا نستطيع أن تأخذ قولاً ما في «اليالى»، وأن نعلن أنه فكرة حافظ من الموضوع؛ ذلك لأنه عندما يختلف رأى الراوى - مثلاً - عن رأى سطح لا نستطيع أن نتأكد من أى الرأين يصعب حافظ، أو ما إذا كان حافظ يتحاز فعلاً لرأى ما، ولذلك فإن استعمال وسائل القص في إبعاد الأقوال إنما هو استعمال يمد حافظ نفسه كضوء عن محويات هذه الأقوال. والنتيجة هي أن بناء (Structure) «ليالى سطح» يؤسس على امتزاج أنواع الكلام المنقول، أو discours rapporté إذا أردنا أن نستعمل مصطلحات كليو (Kleio)^(٢٥) وكتاب حافظ إبراهيم - مع هذه النتيجة - يشكيب النثر القديمة تلك التى كانت تتأسس - بالمثل - على أنواع مختلفة للكلام المنقول. وتلمب أصناف الحديث التى ميزناها أوداراً مختلفة ومهمة في ترتيب النص. ولينبدأ بالنوع الخامس، أى بالقطع المأخوذة من نصوص أخرى. هذا الصنف يتباين مع الأصناف الأخرى التى أوردناها فيما سبق، لأن هذه القسطة قد أدخلت في كل واحد من أصناف الحديث الأخرى. وهذه القطع تحوى الشعر والنوادر والنثر والمقالات الصحفية. ولكن كل الرغم من تفاوت أصلها الأدنى فهي تلعب نفس الدور في النص كله.

فلما في الليلة الخامسة يمشى الراوى مع مرافقه، الصحفي، وعندما يصلان إلى حديقة الحيوان يورد الراوى نصاً من حديث عيسى بن همام - للمولى عيسى بن نصر إسماعيل^(٢٦). لكن بما العلاقة بين هذا النص المدخل (embedded) والنص الذى يحيط به، أى كلام الراوى؟ يبدو أن النص المأخوذ من المولى عيسى يعطينا الوصف الذى أراد أن يقدمه الراوى في هذا الوقت المحدد. ولكن ليس هذه القطعة معنى في نص حافظ إبراهيم بكامله إذا لم تفهم بالنسبة إلى النص الذى يربطها ويجهها، أى الكلام الذى يحيط به، والذى أدخلت فيه وعندها يحاطب سطح الصحفي - في هذه الليلة - فإنه يشير إلى بيت شعر من أبيات الكهت، يمثل به لكلامه^(٢٧) فيجد في التحليل نفس العلاقة بين النص المدخل، والنص الذى يحيط به.

وهكذا نستطيع أن تأخذ كل القطع الأدبية الموجودة في «اليالى» وأن نتبع نفس التحليل معها، أى أن نساك من دورها في الكتاب. ويبدو لنا أن لها نفس الدور كاللور الذى أشرنا إليه في المائتين السابقتين. ولا شك في أن حافظاً قد أورد هذه القطع بدقة، وليس على نحو عرضي، وأن لكل منها تأثيراً مهماً في النص الذى أدخلت فيه.

وإذا استعملنا المصطلحات النيبوية يمكننا أن نحدد العلاقة بين هذه القطع والنص الذى شملها، ومن ثم نميز بين هذه العلاقة وبين

هما متساقان - بالفعل - في سلسلة الليالي الست التي لها نفس التشكيل .

أما المثال الثالث للكلام المسروق فهو موجود في الليلة الخامسة . في هذه الحالة يأخذ الراوي مع رفيقه طريق الرجوع بعد التكلم مع سطح . وهذه المرة يفتراقان أيضا ، ولكن بدلا من أن يلصق كل منهما إلى يته بدخل الأبدية . وعندما يجيء ثلاثة شبان يقرر أن يبق ويستمع إلى كلامهم . وعلى الرغم من أنهم ثلاثة يدور الحوار بين اثنين منهم فقط . وبعد أن يشربوا الخمر يبدأ أحدهم بالكلام عن أثر الخمر كشيء يجعل الإنسان يروح بأسراره . ولما سألته الثاني عن أسراره أفضى : لأول غيبته من أبي صاحبه ، بالرغم من أن أباه المدير أعل منصباً ومربياً من الأب الآخر الذي يعمل مستشاراً في عكة الاستئناف . والسيب الذي طرعه الشاب لهذا الإحساس هو عدم الأمن في حياة أبيه ، لأنه كاللذين الآخرين يعيش في خوف دائم من التشتر (٣٤) .

ما أهمية هذا الكلام المسروق ووظيفته في النص ؟

أولاً : يدور هذا الحديث بين شخصين كالحديثين المسروقين الأولين .

ثانياً : أن الحديث يتناول موضوع السعادة ، أي نفس الموضوع الذي أوردناه سابقاً .

ثالثاً : ويأت ذلك فهو كالحديثين الآخرين ، حديث شخصي وليس حديثاً اجتماعياً أو سياسياً .

رابعاً : نستطيع أن نجد موقع هذا المثال النصي بنفس الموقع الذي حددناه للمثالين الآخرين ، أي بعد كلام سطح ، من ناحية تسلسل الحوادث .

ولكن يضاف إلى ذلك أن هذا الحديث يشتمل على أمور تعود بنا إلى الحديثين الأولين ؛ فهناك لاحظنا أن نحري موضوع السعادة قد قام به حافظ إبراهيم من خلال اختيار شخصي ، سواء كان الاختيار اختياراً معاصراً بين الشابين أو تقليدياً بين الشيخين . وفي هذه الحالة لدينا موضوع شبيه بهذا الموضوع ، أي السعادة ، لكن المؤلف قدمه من خلال شابين ينشغل بالهما بأمر الأبوين وليس باختيارهما الشخصي .

ولو أنقلنا هذه الأمثلة الثلاثة معاً ، وسألنا عن علاقتها النصية ، استطعنا أن نتبين بأنها ليست تشكيلية ، إذ ليس من الضروري أن نرى هذا الكلام المسروق بالنسبة إلى الكلام الذي يسبقه في النص ، أي كلام سطح ، بل كل من هذه الأمثلة يعكس الآخر . إذن العلاقة هي علاقة نموذجية ، وهي ليست معنوية فصب ، بل تزيينية أيضاً . ذلك لأن كلاماً منها يقع في نفس المكان النصي ، أي بعد كلام سطح ، كما أن كلاماً منها يتكلم عن موضوع السعادة الشخصية .

لقد أشرنا سابقاً عند تقسيم أنواع الحديث ، إلى النوع الثالث ، أي كلام الراوي مع رفاقه . وهذا الكلام يشتمل على نوعين :

والنوع الثالث من الحديث الذي نود أن نخصه هو ما سميناه به «الكلام المسروق» . وهذا النوع كما هو واضح من الاسم يجتري الكلام الذي يسرقه الراوي السمع إليه . ويكرر ذلك ثلاث مرات في «الليالي ٤» في الليلة الثانية بعد أن ينتهي اللقاء مع سطح نجد الرقيق والراوي في طريقهما إلى منزلهما . وأثناء ذلك يلتقيان بشابين ويستمعان إلى الحوار الدائر بينهما . يجري هذا الحوار حول أقصى أمانتهما . الأول يريد الحياة السهلة بدون عمل مرمق ، ولكن للثاني هدفاً أعلى أهم ما فيه هو التعليم (٣٥) .

والمثال الثاني للكلام المسروق موجود في الليلة الرابعة . وأيضاً ، بعد انتهاء الحديث مع سطح ينصرف الرقيق والراوي من المكان ، وبعد قليل يفتراقان ويسير كل واحد منهما في اتجاهه . وعند ذلك يلاحظ الراوي شخصين يقرر أن يستمع إلى حديثهما . وفي هذه الحالة يدور كلامهما عن السعادة وكل منهما يميز أنواعها .. إما أن تكون في «شياخة السجادة» أو «الوصاية على اليتيم» (٣٦) .

أول شيء نلاحظه في هاتين الحالتين أن الحوار في كل منهما يدور بين شخصين . ثانياً ، أن الحديثين يقفان في نفس المكان ، أي يدوران بعد كلام سطح . ولكن أهم من ذلك نستطيع أن نسأل عن الدور الروائي لهذين المثالين . أعتقد أن كلاماً منها يعكس الآخر . ففي كل منهما تصادف كلاماً عن مسائل شخصية تدور حول مشكلة السعادة . ويتأهل على ذلك ، نستطيع أن نقول إن طبيعة هذا الكلام ليست سياسية أو اجتماعية ، أي تختلف عن طبيعة كلام الكاهن . وسوى الحديثان من حيث صلتها باختيار المستقبل المهني . يضاف إلى ذلك أن الاختيارات في هذه الرغبات الشخصية تتعلق بموقف التكلم ؛ إذ تكون الاختيارات - عند الشابين - فلا اختيارات معاصرة حديثة (modern) : فالشاب الأول يرغب أن يصبح «الرئيس الشرقي» للمحكمة المظلمة (تلميح واضح إلى السكان الأجانب) أما الشاب الثاني فيريد أن يكون «مثل ذلك التلميذ الذي دخل منذ عامين في مدرسة للمهندسين» (٣٧) ، أما الشيطان فاختياراتهما تمثل اختيارات تقليدية ، في شياخة السجادة ، أو الوصاية على اليتيم ، أو حتى النظارة على وقف .

ولكن على الرغم مما يبدو لنا في الاختيارين من اتجاهين متضادين للحياة فإنه توجد بينهما وحدة معنوية ولغوية . إن الشاب الأول في الليلة الثانية يستخدم في كلامه الصيغ التالية : «فإن أسعد للصيرين حالاً ، وأرخامهم بالاً ...» (٣٨) . وعندما قرأ كلام الشيخ الأول في الليلة الرابعة تصادف نفس التركيب النحوي تقريباً مع نفس الكلمات إذ يقول : «وإن أسعد الناس حالاً ، وأرخامهم بالاً ...» (٣٩) وإذا ما نستطيع أن ندرك من الحديثين المختلفين في كنفنا اليقين أننا أمام نفس المشكلة - حافظ إبراهيم لم يحافظ وكرر لنا المقصود - نستطيع أن نقول إن للمنى والترتيب في كليهما متساند . يضاف إلى ذلك أن وضعهما في الليلة الثانية والليالي الرابعة من الليالي الست لا يبدو عرضياً ؛ فهذان الحديثان اللذان يتعاضدان

مسألة اندماج الأمور الشخصية في الأمور الاجتماعية. كما أن وجود الكلام الذي يجري حول المسائل الشخصية يعد الكلام السطحي بذكرنا بأن العلاج الاجتماعي ليس بكافٍ فقد حاك حافظ إبراهيم أجزاء «البلي» ، على نحو دون غيره ، ليعطينا نصاً كاملاً يمتلك تطوراً أدبياً. ولكن هذا التطور لا يمثل التطور الخطي المستمر (linear) الذي قد تعودنا على اكتشافه في النصوص الأدبية الحديثة ، أي قصة أو مناقشة مع بداية ووسط ونهاية. إن التطور في «بلي» سطحي « متواز مع التطور الأدبي الذي تصاحفه في كتب الأدب القديمة كـ «عيون الأخبار» لابن قتيبة أو «كتاب التطفيل» للخطيب البغدادي. فغالب نجد هناك نفس الاستعمال للقطع الأدبية ، ومن خلال ذلك يلعب الراوي نفس الدور ، إذ إننا في بعض الأحيان نقرأ كلاماً منقولاً ، وفي أحيان أخرى نقرأ كلاماً مباشراً ، وبالإضافة إلى ذلك فإن الوحدة الأدبية في هذه الكتب لا تلوح فوراً للفنّان لأنها ليست على سطح النص ، بل يجب عليه أن ينتزها من البنى الراسخة في النص^(٣١)

وهذا التحليل قد يتضح لنا في البلي الست الأولى. ونستطيع أن ندرك التطور الخاص في «بلي» سطحي « حين ننظر بدقة في الليلة السابعة. إن هذه الليلة وحدها تشكل نصف الكتاب وكما قلنا سابقاً يلتقي الراوي أثناءها بآبى سطحي بدلاً من الكاهن ذاته. وبعد حديث طويل يدور بينهما وبين رجل كان ضحية السياسة الإنجليزية يجران في البلاد حيث يتعلم الآبى ما يريده عن عادات المصريين. وتنتهي الليلة التي ينتهي بها كتاب «بلي» سطحي « بمحاورة بين الراوي وآبى سطحي من جهة وفيها كان تلميذ محمد عبده من جهة أخرى. وأخرى الكلمات هي تلك التي يتفوه بها آبى سطحي وهو يتحدث السامعين عن الطريق الذي يجب على مصر أن تتبناه لإصلاحها وإيقاظها من غفلتها.

ومن النظرة الأولى تبدو هذه الليلة السابعة كملحق لاصلة له بالليلات الأخرى. فمن جهة الأشخاص في النص يكون الراوي هو الشخص الوحيد الذي له وجود مستمر في كل الليالي. ولكن لو فحصنا هذه الليلة السابعة بدقة لأدركنا أنها تحقق وظيفتين.

أولاً: تثير هذه الليلة القواعد النصية التي قد تعود عليها القارئ في الليالي الست الأولى ، وكذلك تكسر الخط الروائي. وبدلاً من يلتقي الراوي بسطحي فإنه يلتقي بآبى. ونتيجة لهذا الاستبدال نجد تغييراً في طبيعة الليلة ، ليس فقط على مستوى الأشخاص لكن على مستوى التعامل الأدبي أيضاً. فالتغيير من سطحي إلى آبى يمثل تحولاً نصياً مهماً. وكما لاحظنا سابقاً فسطحي موجود كل ليلة في نفس المكان بدون تحرك ، قريباً من التل ، يتكلم إلى الراوي الذي لا يراه أبداً. وفي الليلة السابعة يلتقي الراوي بآبى سطحي الذي يتحول معه في المدينة.

والتبديل من آبى إلى الآبى يدل على أكثر من تحول اتفاق. فسطحي بطبيعته شخصيته ، ككاهن جاهل ، يخاطب الناس على شاطئه النيل ولا يرى أبداً ، يشير إلى وجود سرمدى ، بينا الآبى

الكلام الذي يدور قبل الموعد مع سطحي ، والكلام الذي يدور بعده. فالكلام قبل الموعد يجري في كل الليالي التي نجد فيها رفاقاً للراوي يذهب بهم إلى سطحي « اعتباراً من الليلة الثانية إلى السادسة. وفي كل منها يدور هذا الكلام حول القضية التي ستصبح موضوع حديث الكاهن. فالملاقة النصية إذن بين هذا الكلام وكلام سطحي هي علاقة تشكيكية ، تلعب دوراً متوالياً في افتتاح عاطية الكاهن ، لكنها بالنسبة إلى العلاقة الموجودة بين أنواع هذه الاحاديث نفسها بين ليلة وأخرى فإنها علاقة عوزجية ، إذ نجد الكلام في نفس الموقف النصي في كل ليلة ، أي قبل سطحي ، ونجد أن هذا الكلام يعيد لكلام سطحي.

ويمكن أن نطرح سؤالاً آخر يتعلق بالحديث الذي يجري بين الراوي ورفاقه بعد الموعد مع سطحي. في الحقيقة ليس لدينا سوى مثال واحد لهذا النوع ، وهو ما جرى في الليلة السادسة^(٣٢). فبعد انتهاء المحادثة مع سطحي يذهب الراوي مع رفيقه الشاعر ويسأله عن رأيه في كلام الكاهن. ويبدو أنه قد أصبح إذ يقول : «ولو لم أكن ضاملاً المثولة ، بعيداً عن الشهرة ، لكنت أول الصائحين غداً بما وقع في نصفي من كلام هذا. الولي الكريم»^(٣٣). وهنا يسمح المجال للراوي أن يتكلم عن الشهرة وعن الفخول وعن أن : «الشهرة سجين من سجين النفس»^(٣٤) وعن أنها لا تعطي للذة كاملة في الحياة ، ويحكى لرفيقه حكاية واحدة من أمثاله كان يشكو إليه من آلام الشهرة. وحل هذا الخط يقنع الشاعر بأنه فعلاً في أحسن حال ، إذ عاش في الفخول. ونتيجة لهذا الكلام فإن الشاعر الحامل قد رفض بحاله ، لأن الراوي دعاه إلى نوع ما من هذه الفتاحة. وهذه المسألة هي مسألة شخصية ، ولذلك فإننا نشبه الكلام المسروق الذي تقدم بحثه.

ولئن نحن أمام صفتين من الكلام : الكلام المسروق ، والكلام مع الرفيق. وكلاهما يدل على منظر شخصي. وفي كل الأمثلة الأربعة يتبع هذا الكلام كلام سطحي. ونحن هنا لا نميز أصناف الكلام بأنواعها لكن بموقعها النصي النسبي. لكن ما أهمية هذا الموقف وما أهمية المنظر الشخصي من خلاله ؟ في الواقع يهدف هذا الكلام إلى إصلاح الشخص. وهو بهذا يماكس الكلام السطحي الذي يدور - كما أشرنا - إلى إصلاح المجتمع. فكلما طرح سطحي علاجاً معيناً لمشكلة اجتماعية ، يقدم لنا الراوي من خلال الأنواع الأخرى للحديث علاجاً لمشاكل شخصية. إن حافظ إبراهيم يشغل نفسه بهذا الأمر ، ويريد أن يفهم القارئ أن هذه المسألة لا تحصى معالجة المجتمع أو الشخص فقط بل تحصى الاثنين معاً.

وبدلاً من أن تكون هذه الأنواع النصية يربطها لعدم الوحدة في «بلي» سطحي « فهي حقا إشارة إلى وحدة الكتاب النصية. فوجود هذه الأصناف يمسك توتراً أدبياً بين الشخص وبين المجتمع فقد كان من الممكن لحافظ إبراهيم أن يميل الكلام من المشكلات الشخصية والاجتماعية على لسان شخصه الأهم ، أي الكاهن سطحي ، فيدمج العلاجين. لكنه بدلاً من ذلك أوكل للماديين المختطفة في أشخاص مختلفة ، وإلى أصناف الكلام المختلفة. ومن واجب القارئ أن يمل

المرتبط بالجهل بشكل خاص ، وقد أشرنا إلى وجوده في الحوار الدائر بين الشابين اللذين يتكلمان عن أقصى أمانها ، كما قلنا أيضا أنه وارد في كلام سطح عن السورين ، وأهمية التعليم ، وسبب فضل المسيحيين على المسلمين الذي رآه سطح في رفض المسلمين أن يدخلوا أولادهم في مدارس المسيحيين . ولما أعجاب الراوي أنهم قد بنوا تلاميذ إلى بيروت للتعليم قال سطح : « أيعجز في مصر عشرة ملايين من النفوس عن بناء كنية ؟ »^(١١) ، ولو أخذنا الصحفي الذي تقدم ذكره لاحظنا أنه ترك للدرسة عندما فقد أباه^(١٢) . وهذا سبب دعا سطحيا لأن يقول له إنه وقع فيها وقع فيه من الجهالة .

إن موضوع الجهل يرتبط بـ سطح ارتباطا خاصا . ولكن قبل أن نتحدث عن هذا الارتباط نود أن نقول شيئا عن كلمة « جهل » . ويدلل أوجاز جولدزير (Ignaz Goldziher) في دراسته عن الجاهلية أن المقابل الأصلي لكلمة « جهل » هو في الحقيقة كلمة « حلم » . ومع أننا نجد أن استعمال كلمة « حلم » على هذا المثال فإن الاستعمال هو مثبت بمعنى أنه تازى لكلمة « جهل »^(١٣) . فالكل الأول هذه الكلمة ، في النص الذي بين أيدينا ، عكسها بكلمة « حلم » إذ قرأنا من حلم النيل وجهل الأمة . لكن الارتباط بين العلم والحلم موجود أيضا . فلما عندما يسأل ابن سطح الفتي عن نفسه يقول : « وأين مكانك من العلم ؟ وأين منك منزلة العلم ؟ »^(١٤) .

وهناك نبدو لنا أهمية سطح في شخصيته التاريخية . فهو قد تكلم في الجاهلية وتبنا بوقت الفتي ، أي برقت الحلم والعلم . وفي هذا النص ، على الأقل ، نظر المؤلف إلى زمن جاهل ، واختار سطحيا ليشير إلى وقت يلعب فيه العلم دور القيادة . هذا الاختيار ليس عرضيا . ولو تذكرنا كلمة الراوي عندما سمع الصوت لأول مرة وقال : « أم جميل الله لكل زمن سطحيا »^(١٥) ، تأكدنا من أن حافظا قد فهم الدور المهم الذي أعطاه للصوت ، وأنه أراد أن يعبر عن رأيه في أن الأمل ليس مفقودا ، وفي أن طريق العلاج موجود .

وهذا الطريق بالنسبة إلى للفني الأهم ، أي الجهل ، هو فلا التعليم . لكن أي نوع من التعليم ؟ لقد أشرنا أثناء تحليلنا للكلام للسروق أنه كانت لدينا اختيارات شخصية في كل من الحوارين الأولين ، أي بين الشابين وبين الشيخين . وقد وضحا أيضا أن الاختيارات كانت معاصرة بين الشابين وتقليدية بين الشيخين ، أي أن حافظا قد كان له وهي بهذه المشكلة بين الحديث والقديم . فليست هناك إذن مفاجأة عندما طرح التعليم كوسيلة للعلاج وقدمه بنوعين : حديثا وتقليديا . يضاف إلى ذلك أنه يوضح - من خلال ابن سطح - أن وجود الاثنين مما واجب ، إذ يقول : « فسبيل الإصلاح أن ينشأ الكتاب وتبني الجامعة في وقت مما ، حتى إذا نُسج الأول نصف إنسان ، أطلعت الثانية إنسانا كاملا »^(١٦)

ونتيجة لهذا التصح تبين ضرورة وجود الحديث إلى جانب القديم ؟ أي أنه يجب على الأمة المصرية أن تبني الجديد وتعتمد نفسها عليه لكن بدون هلاك القديم . وهذا هو في الحقيقة موقف إنيبولوجي ، يتضمن بالإضافة إلى ذلك موقفا جماليا وأديبا .

بوجوده المادى يشير إلى الوقت الحاضر . فنجوله في القاهرة للماصرة هو إذن عسل يتفق مع الفجوى . يضاف إلى ذلك ما نود أن نبيه إليه من أن النيل ، كمكمل لسطح ، يميز عن القاهرة كمكمل للابن . فمن هو القاريء الذي ليس له معرفة بأبدية النيل ، والذي لا يستطيع أن يقارن بين هذا النيل الحلال الثابت وبين الحياة الزينة العابرة في القاهرة ؟

وعلى هذا الخط ليس للتأكد حق أن يدهش من أن الليلة السابعة تحوى مواضيع ملموسة ، وتنطوي على أسلوب يتناز بكثرة الوصف . تتقنا هذه الليلة من عالم الكاهن إلى عالم القاهرة المعاصر ، حيث تظهر نهاية الكتاب واقعية ، ومن ثم تنتقل من العام إلى الخاص . والوظيفة الثانية التي تحققها الليلة السابعة تتألف من أصداء أدبية للمسائل التي ناقشنا الليالي الست الأولى . فلما نمر مرة ثانية على وجود الصحف ، وعلى مسألة السياسة ، ومسألة الأجانب ، ومسألة اللغة ، وعلى مسألة التعليم . ولقد كانت هذه المواضيع بالسطح المواضيع الرئيسية الموجودة في الليالي الست الأولى .

هكذا نجد مواضيع الليالي الست الأولى مجموعة في الليلة السابعة . لكن تناول حافظ ما في هذه الليلة لا يمت من جهة نظرية ، بل من خلال الحياة الواقعية في القاهرة اليومية . إن هذه الليلة - من حيث هي ليلة أنصرية - تمثل خطا لاتفا للكتاب ، لأنها تؤدي وتفتين ، فهي أولا : تجمع وتلتخص المسائل التي سبقنا في النص ، ولا تكرر هذه المسائل - ثانيا - بل ترجمها رسما جديدا^(١٧) .

لقد اشتمل تحليلنا حتى الآن على الوحدة ، والتطور من خلال التزيب ، أي أننا ركزنا على وحدة النص البنائية (structural) ، حيث تتفق وحدة التزيب ووحدة الماني .

لكن توجد أنواع أخرى للوحدة والتطور في « ليلي سطح » . ولو أخذنا المعنى الأهم في الكتاب ميزنا الأسلوب الذي اتبعه حافظ إبراهيم عندما صاغ هذا النص . وبدون شك فإن المعنى الذي يبدو في بداية الكتاب وفي نهايته هو الجهل . لكن الجهل يلعب دورا مركزيا في النص ، إذ يرتبط به معان أو مواضيع أخرى ، كالتعليم واللغة وفضل الأجانب على المصريين .. الخ .

في بداية الكتاب نلتقي مع الراوي وهو على شاطئ النيل . وعندما يلاحظ جمجمة فوق لواء يحاطب النهر قائلا : « وإلى متى يسح حلمك جهل هذه الأمة المكسأل ؟ »^(١٨) وفي نهاية الكتاب عندما يصيح ابن سطح الراوي والفني يقول (وهذه هي فلا أترجملة في الكتاب) : « ونحن إنما فعلنا ذلك ليذهب الغرب بأموالنا ويسخر من جهائنا »^(١٩) . إن ظهور هذا الموضوع في البداية وفي النهاية يدل على أهميته المستمرة في النص . وهو موجود في ليال أخرى . فلما في الليلة الخامسة عندما يتكلم سطح إلى الصحفي يقول له إنه وقع فيه من الجهالة^(٢٠) . ونستطيع أن نسوق العديد من هذه الأمثلة اللاحقة التي تشير وحدنا إلى هذا المعنى . ونحن نبحث عن ماهية هذا المعنى وعلاقته مع المواضيع الأخرى . فالتعليم هو - فعلا - الموضوع

الحياة والأدبية من الأدب العربى القديم وفى منها طرزا جديدة .

وبتمتية هذا المهرجان الذى يقام بعد مرور خمسين سنة على وفاة شاعر النيل نستطيع أن نفهم نص حافظ إبراهيم بوصفه نصا يمثل وحدة أدبية ووحدة معنوية . وأهم من ذلك نستطيع أن نذكر أنه من الضروري أن نفهم تشكيل النص الأدبى فيها كاملا ، لبدنا هذا - بدوره - على الغزى الذى تركه لنا - أى للأجيال المقبلة - حافظ إبراهيم . ونتيجة لذلك فن الواجب أن نقص «لآلى مطمح» لحافظ إبراهيم إلى جانب المؤلفات المبعدة في تراثنا الأدبى العربى .

لقد ذكرنا سابقا تطور اللبالي في هذا الكتاب وقلنا إن التطور يشبه التطور في كتب الأدب القديم . ونستطيع أن نزيد على ذلك القول بأن وسائل الوحدة الأدبية في «لآلى مطمح» هي أيضا تقليدية .

والنسبة إلى المؤلفات السابق الذى أوردته حافظ إبراهيم مقترحا استعانة الجديد إلى جانب القديم قد استغله في «لآلى مطمح» استغلالا حسنا أى أن الكتاب ليس محاكاة للطراز الكلاسيكى بل هو نيوكلاسيكى (Neoclassical) بالمعنى الأصيل لهذه الكلمة ؛ فقد أخذ حافظ إبراهيم المواقف والوسائل

المواضع :

- (١) حافظ إبراهيم «لآلى مطمح» ، تحقيق وتقديم عبد الرحمن صديق «القاهرة : دار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤» . وقد استعملنا هذه الطبعة في دراستنا .
- (٢) انظر مثلا من «لآلى مطمح» : شكرى عبد حاد «القصة القصيرة في مصر : دراسة في تجميل فن أدبى» (القاهرة : معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٦٧) ص : ٨٠ . محمود حامد شوكيت «مقومات القصيدة العربية الحديثة في مصر (القاهرة : دار للنيل للطباعة ، ١٩٧٤)» ص : ٤٨ - ٥٢ . عبد الحسنى طه بدر «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧١ - ١٩٣٨)» (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٣) ص : ٧٧ وما يلي
- Roger Allen «An Annotated Translation and Study of the Third Edition of Hadith Isa Ibn Hisham» Ph. D. Thesis, Oxford, 1968 .
- ص : ٦٦ - ٦٨
- أريد أن أشكر صديق روجير آلى الذى أعطانى نسخة من دراسته المهمة .
- (٣) انظر «شاعر النيل في سطوره» في طاهر الطائى «شرق وحافظ» (القاهرة : دار الهلال ١٩٦٧) ص : ١٠١ - ١٠٢ .
- (٤) حافظ إبراهيم «لآلى مطمح» ص : ٣ .
- (٥) قصه ص : ٤ .
- (٦) قصه ص : ٤٥ .
- (٧) عبد الرحمن صديق «تقديم لآلى مطمح» ص : ١٦١ .
- (٨) شكرى عبد حاد «القصة القصيرة» ص : ٨٦ - ٨٧ .
- (٩) انظر مثلا

Hamdi Sakr, The Egyptian Novel and its Many Trends 1913-1952 (Cairo, The American University Press, 1971).

Roger Allen, The Arabic Novel: A Historical and Critical Introduction (Syracuse: Syracuse University Press, 1982).

شوكيت «مقومات القصيدة» ص : ٤٩ . شكرى حاد «القصة القصيرة» ص : ٨٨ محمود يسور ملاح وطفون وفي كتاب شكرى عبد حاد «القصة القصيرة» ص : ٨٨ عبد خنسي طلال «الأدب المقارن» (بيروت : دار العودة ودار القلم ، ١٩٦٦) ص : ٢٤٢ . حميد زقزلو سلام «دراسات في القصيدة العربية الحديثة» (الإسكندرية : المعارف ، ١٩٧٧) ص : ٧٠ . عبد الحسنى طه بدر «تطور الرواية» ص : ٧٨ . وقد وضع متى موسى دراسات عن المقامة في الأدب العربى المعاصر :

Matti Moosa, «The Revival of the Maqama in the Modern Arabic Literature» Islamic Review, 57 (1969).

(١٠) التطور التاريخي للغة ما دم مع المؤلفين أن يكتبوا على نفس الطراز فقامت بحوى مقصورة تعليميا . انظر مثلا :

C. E. Bosworth, A Maqama on Secretaryship - al-Qalqashandī's Al-Kawakib Al-Durrīyya fī Maṣāqib al-Badrīyya, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, xvii (1964).

R. B. Serjeant, A Maqama on Palm Protection (Shirāshūh) Journal of Near Eastern Studies, 40 (1981) . ٣٠٧ - ٣٢٢ .

- (١١) انظر مثلا : عبد الرحمن صديق «تقديم لآلى مطمح» ص : ١٦١ . حسن كامل الصيقل «شرق وحافظ وطهران» في الهلال : عدد خاص عن أحمد شوقي ٧٦ : ١١ (١٩٦٨) ص : ٩٢ طه عبد حاد «الشاعر البائس» في «أبولو» : ذكرى حافظ إبراهيم ١١٥ (١٩٦٣) ص : ١٣٨٨ . قارن بهذا ما كتبه الدكتور طه حسين «حافظ وشوقي» (القاهرة : مطبعة الانقاذ ، ١٩٣٣) ص : ١٩٩ - ١٩٨ .
- (١٢) عبد اللطيف «حديث عيسى بن هشام أو أفرد من الزمن» ، تقديم من أدهم (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤) .

(١٣) انظر مثلا : Roger Allen, «Hadith Isa Ibn Hisham, A Reconsideration» Journal of Arabic Literature, I (1970) ٩٩ . Roger Allen «Poetry and Poetic Criticism at the Turn of the Century» in Studies in Modern Arabic Literature, ed. R. C. Oatis (Warminster: Ans and Phillips, 1975) ٩ - ٨ . Allen, «Hadith Isa Ibn Hisham» Thesis.

ص : ١٦١ - ١٦٨

الطائى «شرق وحافظ» ص : ١٢٩ . أحمد عبد عيش «سيرة حافظ» في «أبولو» : ذكرى حافظ إبراهيم ص : ١٣٩٢ . شكرى عبد حاد «القصة القصيرة» ص : ٨٠ ومايلي . عبد الحسنى طه بدر «تطور الرواية» ص : ٧٧ ومايلي .

- (١٤) حافظ إبراهيم «لآلى مطمح» ص : ٢٩ - ٣٠ «لؤلؤى» «حديث عيسى» ص : ٢٦٥ - ٢٦٦
- (١٥) انظر مثلا :

Allen, «Hadith Isa Ibn Hisham», Journal of Arabic Literature, ٩٩ : Sakr, Egyptian Novel

الطائى «شرق وحافظ» ص : ١٢٩ - ١٣٢ شوكيت «مقومات القصيدة» ص : ٤٩ طه «تطور الرواية» ص : ٧٧ .

(١٦) ص : ٨ ومايلي . Allen «Poetry and Poetic Criticism»

Mattuyahu Peled, «Al-Muwahhah's Criticism of Shariq's Introduction» in Modern Egypt: Studies in Politics and Society, ed. Elie Kedourie and Sylvia Ham (London: Frank Cass, 1980) ١١٥ - ١٢٤ .

(١٧) شكرى حاد «القصة القصيرة» ص : ٨١ .

(١٨) أحمد شوقي «ديوان يتناحور» ، تحقيق محمد سعيد المريان (القاهرة : مطبعة الانقاذ ، ١٩٤٣) .

(١٩) انظر مثلا : ابن هشام «السيرة النبوية (القاهرة : المكتبة الشريفة ، ١٩٧٨) ج ١ : ص : ١٦ - ١٨ الطبرى «تاريخ الرسل والملوك» ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٨) ج ٢ : ص : ١١٢ - ١١٣ . انظر أيضا السعوى «مروج الذهب ومبادئ الجهر» (مطهران : مؤسسة مطبوعات إسماعيليان ، ١٩٧٠) ج ٣ : ص : ٣٩٤ - ٣٩٥ .

(٢٠) حافظ إبراهيم «لآلى مطمح» ص : ٤ .

(٢١) قصه ص : ٧ .

(٣٩) انظر كتابا

Structure, of Avarice: The Bukhala in Medieval Arabic Literature (Leiden; E.J. Brill, Structure and Organization in monographic Arab Work: Al-Tatfil of Al-Khatib AL-Baghdadi, Journal of Near Eastern Studies, 40 (1981).
ص: ٢٢٧ - ٢٤٥

(٤٠) قد تكلم بعض الفقهاء عن و لآل مطمح و كمن غير كامل مع إشارة إلى أن العليمة الأولى كانت تشتمل على الكتاب الأول فهدم و جرد كتب أخرى للآل مطمح لا يدل على أن الكتاب الأول غير كامل ولا يملك وحدة أدبية . بل تشير طبيعة الكتاب الأول و إلى أن حافظا قد كتب هذا النص لغيرهم وحده . انظر مثلا عبد الرحمن صديق و تقدم لآل مطمح ، ص: ١٦١ .

(٤١) حافظ إبراهيم و لآل مطمح ، ص: ٢ .

(٤٢) نفسه ص: ٩٠ .

(٤٣) نفسه ص: ٢٣ .

(٤٤) نفسه ص: ١٣ .

(٤٥) نفسه ص: ٢٠ .

(٤٦) Ignatz Goldzihher, Muslim Studies (Chicago: Aldine, 1966) .

٢٠٤ - ٢٠٥ .

(٤٧) حافظ إبراهيم و لآل مطمح ، ص: ٨٥ .

(٤٨) نفسه ص: ٤ .

(٤٩) نفسه ص: ٨٨ .

(٧٢) نفسه ص: ٥ .

(٧٣) نفسه ص: ٤٥ ، ٣ .

(٧٤) نفسه ص: ٤ ، ٨ - ٩ .

(٧٥) نفسه ص: ١٣ .

A. P. Kilito, «Le Genre Séance: une introduction» Studia Islamica (١٩٦٦) XL iii (1976).

(٧٦) حافظ إبراهيم و لآل مطمح ، ص: ٢٤ - ٣٠ للرياحي و صليت جيسى ، ص: ٢٦٥ - ٢٦٦ .

(٧٨) حافظ إبراهيم و لآل مطمح ، ص: ٢٣ .

(٧٩) نفسه ص: ١٤ ومايلي .

(٨٠) نفسه ص: ٨ .

(٨١) نفسه ص: ١٨ .

(٨٢) نفسه ص: ٨ .

(٨٣) نفسه ص: ٨ .

(٨٤) نفسه ص: ١٧ .

(٨٥) نفسه ص: ٣٠ - ٣٧ .

(٨٦) نفسه ص: ٤٢ - ٤٥ .

(٨٧) نفسه ص: ٤٢ .

(٨٨) نفسه ص: ٤٣ .



الشاعر الحكيم

قراءة أولية في تنوع الإحياء

جابر عصفور

لكل شاعر كبير رسالة ينطوي عليها . يشعر بها في داخله كأنها سبب وجوده ، ويحيها في إبداعه كأنها العلة الأولى التي يصدر عنها هذا الإبداع . ويقدّر ما يؤمن الشاعر بهذه الرسالة ، إيمانه بمجدى الحياة ، يشعر بها كأنها دين جديد ، يجعل الهداية لمن حوله ، ويقترح بالخلاص لمن يلوذ به . قد يمثل إبداع هذا الشاعر في «روية» أو «رويا» ، وقد يبدو هذا الشاعر كأنه للقيلة أو عرفا للمدينة ، وقد تنمض هذا الشاعر روح قديس أو تنطفئ حكمة نبي ، وقد يتقلب إلى ساحر يعاكس نظام الأشياء أو يبدو ممسوسا بتخطيطه الرؤى ، وقد يصر صوب السحرحل أو يخلق فوق مدائن التطفل ، ولكن أبا كانت الصورة التي يتجلى بها الشاعر : أو نراه من خلالها ، فإن إبداعه يظل منظوبا على ثوب من المعرفة ، تهلهل بنا بقدر ما تفصله عنا .

ولم يكن من قبيل للمصادفة أن يرتبط «الشعر» - في جانب أصيل من ثرائه - بالعلم ، ويقترن بالقطنة والدرابرة . ويتداخل مع الحكمة والنسوة . إن أهم ما يميز الشاعر - في هذا الجانب من التراث - هو تلك «القطنة» التي يجعل الشاعر ينظر إلى أبعد مما ينظر سواه . وذلك «العلم» الذي يمكن الشاعر من معرفة علاقات لا تخطر على أذهان معاصريه . وتلك «الدرابرة» التي يوقع بها الشاعر الاختلاف بين الضخافات . وذلك «الشعر» الذي يلفت الشاعر إلى للغزى الكامن بين الأشياء والكائنات^(١).

ويشير الترابط الذي يصل بين هذه الكليات ، في مجال دلالي واحد ، إلى بعد معرفي ، ينطوي على مدلول أنشائي ، يجعل الشعر قرين «الحكمة» بمانبها القديمة ، وبما ذلك المعنى الذي قصد إليه عمر بن الخطاب عندما قال : إن الشعر عند العرب «كان . علما ، لا علم لهم فرفقه ... فالتجأوا إليه لما وجدوا فيه من الحكمة»^(٢) . والحكمة التي يتحدث عنها عمر بن الخطاب قريبة «العلم» ، من حيث هي معرفة الحق لذاته ، ومعرفة الخير من أجل العمل به . و«الشاعر الحكم» - بهذا المعنى - هو «العالم صاحب الحكمة» ، ذلك الذي يقوده تأمله إلى الحق ، فيهدي إلى «العلم بمخالفات الأشياء» ، ويمنع من الجهل والسفه ويهيئ عنها . إنه الشاعر الذي تنطوي حكمته على «علم» ، و«قطنة» ، و«درابرة» ، بكل ما يقترن بهذه الدوال من قدرة على الكشف والتنبؤ من ناحية ، وقدرة على الهداية والتأثير من ناحية ثانية .

ولقد وصلت هذه القدرة المزدوجة بين الشاعر والنبي ، في مجال دلالي واحد . ولذلك وصف النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) الشعر بصفة من صفات الأنبياء ، وهي «الحكمة»^(٣٧) ولم يتردد - كما نذكر بعض المرويات - في أن يقب على بيت طرفة :

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا

ويأتيك بالأخبار من لم تزود

يقوله : «هذا من كلام النبوة»^(٣٨) . ولقد قال أبو عمرو بن العلاء : «كانت الشعراء عند العرب ، في الجاهلية ، بمنزلة الأنبياء في الإسلام»^(٣٩) . وروى عن كعب الأحمار قوله : «إنا نجد قوما في التوراة أناجيلهم في صدورهم ، تتلقأ ألسنتهم بالحكمة ، وأظنهم الشعراء»^(٤٠)

ويؤكد هذا المجال الدلالي الذي يصل بين الشعر والنبوة - على أساس من الحكمة - أهمية الشعر في الحياة ، ومكانة الشاعر بين البشر ، فيوجد بين الشعراء وأصحاب الرسالات ، وذلك على أساس ما في إبداعهم من «الحق والصدق» والحكمة وفصل الخطاب^(٤١) . ولقد قيل : «إن رتبة الشاعر ... تكسبه مهابة العلم ، وتكسوه جلال الحكمة»^(٤٢) ، وذلك ليتصل جلال الحكمة بالنبوة ، فيصبح هذا الاتصال أساساً للدفاع عن الشعر ، من حيث قيمته وجدواه ، في وجه أي تيار متعاند ، أو أي دعوى تنقص من شأنه . وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد ردّ جدوى الشعر إلى ما ينطوي عليه من حق وحكمة ، وإذا كان ابن رشيق قد ردّ قيمة العلم إلى ما ينطوي عليه من جلال الحكمة ، وما يكسبه به من مهابة النبوة الطبيعية ، أو عاد بها إلى مبتدئ أمرها ، فرغ الشعر إلى مصاف النبوة ، وأزّل الشاعر منزلة أكرم الخلق ، فقال في حماسة لانه :

«كثير من أنفال العالم - وما أكرههم ! - يعتقد أن

الشعر نقص وسفاهة . وكان القدماء من عظم صناعة

الشعر واعتقادهم فيه ضد ما اعتقد هؤلاء الزعافنة ،

على حال قد نبّه عليها أبو علي ابن سينا فقال : كان

الشاعر في القديم يُؤكّل منزلة النبي ، فيُحكّمُ قوله ،

ويُصدق حكمه ، ويؤمن بكلماته . فانظر إلى ضلالت

ما بين الحاليين : حال كان يُؤكّل فيها [الشاعر] منزلة

أشرف العالم وأفضلهم ، وحال صار يُؤكّل فيها منزلة

أنفص العالم وأقصهم»^(٤٣) .

قد نقول إن حازماً القرطاجني يتحدث عن وضع «قديم» ، لا تتقطع فيه الصلة بين حكمة الشعر والنبوة ، أو يتأيز فيه الشاعر الحكيم عن النبي ، كما حدث مع ظهور الإسلام ، وما تكرر - في آيات القرآن الكريم - من نفي حاسم للتشابه بين «النبي» و«الشاعر» ، أو بين «القرآن» و«الشعر» . وتلك حقيقة لا سبيل إلى تجاهلها . ولكن يظل التمسك الثلاث بهذه الصلة ، بين النبي

والشاعر ، عند حازم القرطاجني ، والتطويع اللاهيب بها في أوجه «أنفال العالم» و«أخصاء الشعراء» ، أمراً له مغزى لا سبيل إلى تجاهله . إنه المغزى الذي يؤكد أن الشاعر الحق صاحب رسالة متميزة ، وأن هذه الرسالة المتميزة تتصل بالحكمة التي تنبئ وتبدي . فتصل الشاعر بالبشر لأنه منهم ، وتميزه عنهم لأنها ترد إليه هدايتهم . قد يعود هذا المغزى بالبعد المعرفي لرسالة الشاعر الحكيم إلى قوى علوية مرة ، أو قدرات إنسانية مرة أخرى ولكن يظل كلا البعدين متجاوبين في الدلالة التي تؤكد قيمة الشعر وأهميته . يضاف إلى ذلك أن تجاوز الدلالة نفسه يصل بين القدرات الإنسانية للشاعر الحكيم والقدرات للتعاية التي تفتقر بالنبوة الدلالية للنبوة . فتتصل حكمة الشعر بالكشف والهداية في آن .

ولذلك تنطوي الصلة بين الشعر والحكمة ، في تراثنا ، على دلالات متقاربة ، تتصل بين الشاعر الحكيم وبين الكاهن والعراف ، مثلما تتصل بينه وبين النبي المهتم صاحب البصيرة ، وتصل - أخيراً - بينه وبين الفيلسوف «حُب الحكمة» . وإذا كانت الكهانة والعرافة تفتقر بالتنبؤ والكشف ، في التصورات الجاهلية ، فإن حكمة النبوة تتقارب مع حكمة الفلسفة ، في التصورات الإسلامية الأحدث . وذلك على أساس من الاتصال بـ «العقل الفعال» الذي تفيض حقائقه على عقلية النبي ، أو ينبع نفسها لما يُبَسِّم «العقل المستفاد» الذي ينطوي عليه الفيلسوف . وإذا كانت حكمة الشاعر تتصل بالفلسفة ، وهي «حكمة الحكمة» ، بكل ما يقترن بها من تأمل في الطبيعة وماوراءها ، فإن هذه الحكمة تتصل بالنبي ، من منظور فلاسفة كالغارفاي وابن سينا ، وذلك على أساس من «الحكمة» التي تتميز بطبيعة إبداع الشعر وطبيعة النبوة في آن ، فتعيد الاتصال «القديم» بين الشعر والنبوة ، الذي تضمه في سياق جديد ، أعنى سياقاً يمكن حازماً القرطاجني - تلميذ الغارفاي وابن سينا - من الحديث عن عجائب «القوة التخيّلية» في الشعر ، والدفاع عن «رسالة» الشاعر على السواء ، وذلك ليؤكد للنصوة ، من أمثال ابن عربي ، بعد ذلك ، بين «الحكمة» و«المعراج» الذي يصعد به الصاعد إلى عالم الحقائق المطلقة^(٤٤) .

وعندما ترد التصورات التراثية الحديثة على قدميها ، وتصل بين ما قاله حازم القرطاجني وما قاله عبد القاهر وابن رشيق من قبله ، وتصل بين ما قاله هؤلاء جميعاً - كأخلة - وما قاله عمر بن الخطاب وألح إلى النبي الكريم عندما قال : «إن من الشعر لحكمة» ، ونرجع بذلك كله إلى اللحظات العربية الأولى التي وصلت بين الشاعر والكاهن والعراف والنبي معاً ، عندئذ تتجاوب حكمة الشاعر القديم مع حكمة النبي . ولكن يرتبط إبداع الشاعر الحكيم ، من حيث مصدره ، بقوى علوية وأهمها «الروح القدس» الذي أعانَ حسان ابن ثابت - شاعر الرسول - على ما نظم^(٤٥) ، أو يرتبط هذا الإبداع بقوى إنسانية خالصة ، تفتقر بالفطنة والدراية ، أو العلم والشعور ، أو الحيلة والبصيرة .

ولذلك تتكسب حكمة الشاعر الحكيم طابعا متعاليا ، في مستوى من مستوياتها ، فتوجه صوب المطلق ، وتسمى إلى ما وراء الطبيعة ،

للقنزة بها ، أو لمستخلصة منها . وعندما تتجاوز العبرة والحقيقة ، في إبداع الشاعر الحكيم ، يصبح هذا الشاعر مفسداً للمعركة ، وشترعاً للسلوك . أمضى للمرة التي تتعدد أبعادها الدلالية بتعدد الأدوار التي يؤديها الشاعر الحكيم ، فهي معرفة تتحرك بين المطلق والبيعي ، وتغوب ما بين الحيوانات والأرض ، لتحد بوارق النبوة أو لواقع التأمل ، مثلًا تتسرب في الطرقات ، أو تنوص في أفاق الإنسان . وشأن المعرفة - في ذلك - شأن السلوك المرتب عليها ، أو للقنن بها ، ذلك الذي تتعدد أبعادها الدلالية بدورها ، فيحوي علاقة الإنسان بالخلق ، وعلاقة الإنسان بالطبيعة ، وعلاقة الإنسان بالإنسان ، وأخيرًا علاقة الإنسان بنفسه .

إن الشاعر الحكيم - بهذا الفهم - نموذج من النماذج الأولى القليلة في تراثنا ، بل لعله النموذج الأمثل الأساسي ، تتكرر صوره في صوره هذا التراث ، وتتسرب عناصره في شعر شعرائه الكبار . قد يتبدل هذا النموذج - ظاهريًا - تحت وطأة التحولات الاجتماعية ، أو يخفى - مؤقتًا - تحت ضغط القهر السياسي أو التزم الديني أو الانحدار الاجتماعي ، ليحل محله نموذج أو نماذج مغايرة أو مضادة . وقد تبين تجلياته من عصر إلى عصر ، وتتعدد مستوياته من شاعر إلى شاعر . ولكنه يظل باقيا كما ، كأنه واحد من هذه النماذج العليا . Archetypes التي حدثنا عنها كارل يونغ ، تلك النماذج الأولى الثابتة التي تتغير أعرافها وصورها ، ولكن يظل جوهرها ثابتا فاعلا ، تنشأ به تجلياته المتغيرة بتغير الزمان والمكان والأشخاص .

ولقد استغل نقاد التراث عناصر من هذا الفهم في تبرير الشعر وتأكيده أهميته ، مثلًا تجلت عناصر من هذا النموذج في شعر الشعراء الذين آمنوا بمجدى الشعر في تفسير الحياة ، أو توجيهاها ، أو تنقيتها . أعنى الإيمان الذي دفع شاعرا ماجنا - في الظاهر - كالنواصي ، إلى إدراك « ما لا يتحرى بالعيون » ، ليصل إلى نظم « واحد في اللفظ ، شق في المعاني » ، مؤكدا أنه واحد « من الفلاسفة الكبار »^(١٢) . وأعنى الإيمان الذي دفع شاعرا أكابي تمام إلى الإلحاح على المقابلة بين الشاعر والممدوح ، والمفايز بين خلود القصيدة وفناء الممدوح وعطائه ، فيحدثنا - مثلا - عن ممدوحه الذي « غر صربا بين أبينى القصائد » ، كي يحدثنا - في مقابل هذا الممدوح - عن قصائده التي تبق « بقاء الوحي في الصم الصلاب » ، و « تملأ كل أذن حكمة »^(١٣) ، لأنها من نتاج شاعر ينقل حكته إلى الآخرين ، قائلا لهم :^(١٤) :

أَقَصَيْتُ فِي هَذَا الْأَنْبَامِ تَجَارِي

وَسَلَوْتُهُمْ بِمُفَصَّلَاتِ مَذَاهِبِ

وعندما يتحول الشعر إلى حكمة عند أي تمام يتحول الشاعر إلى حكيم . شترع ، يستن ما يقود الحياة إلى اكتمالها ، فترتبط حكمة الشاعر الحكيم بعمران الحياة ، مثلًا ترتبط مجيدا مؤداه^(١٥) :

وَلَوْلَا عِلَالُ سَهْلَا الشَّعْرِ مَادَرِي

بَكَاةِ النَّاسِ مِنْ أَيْنَ وَلَّى الْكَارُمُ

لتصل بين الشاعر والشيء ، وتوحد بين الشعر والرؤيا ، مثلًا توحد بين الحق والحقيقة ، عبر وسيط يوحى إليه . وعندئذ يبدو الشاعر الحكيم صاحب بصيرة ، كشف عنه الحجاب ، ليرى حقيقة متعالية ، تهبط إليه « من لعل الأرض » ، كما هبطت أنفُس في عتية ابن سينا للمعركة ، أو تتجلى له كما تجلت الحقيقة للطلقة لابن الفارض ، عندما قال^(١٦) :

آتَيْتُ فِي الْحَيِّ نَسَارَا

لَسِيْلَا قَبَضَتْ أَهْلَا

قِلْتُ امْكُثُوا قِلْلًا

أَجِدْ هَمْدِي لَعْلَا

فَنُوتَ مِنْهَا لَفَكَاتَا

لَا رَا لَلْكَلْمِ قِلْلَا

نُودِيَتْ مِنْهَا كَفَافَا

رَدُّوْا لِسِيْلَا وَصِلَا

حَتَّى إِذَا نَالْتَنَانِي أَلَا

مِيقَاتَا فِي جَمْعِ شَمْلَا

صَارَتْ جَبَانِي دَكَا

مِنْ هَيْبَةِ الْقَمَلِي

وَلَا حَ سَرَّ عَمَلِي

يَسِيرِي مِنْ كَانَ مِثْلَا

وَصَرَتْ مَوْسَى زَمَانِي

مُسْدُ صَارَ بِطَمِي كُئِي

فَمَا نُوْتُ فِيهِ حَبَانِي

وَفِي حَبَانِي قِطْلَا

وتكتسب حكمة الشاعر الحكيم طابعا تأمليا ، في مستوى ثان من مستوياتها ، فتتوجه صوب الإنسان والطبيعة ، وتوحد بين الشعر والرؤيا ، لافانل بين الشاعر والفيلسوف ، وتصل بين عيني الشاعر وعيني الملوخ صاحب الأيام ، فيضو الشعر تأملا في الكائنات والأشياء ، وتفكرًا في تقابح الدول والمصائر . وقد تنطوي هذه الحكمة التأملية على حكمة عملية ، أو تقتزن بها ، فصل بين الشاعر والمعلم ، بعد أن وصلت بينه وبين الفيلسوف ، وتصل بين الشعر وقضايا الأرض ، بعد أن وصل وحيا للعالَم بين الشعر ونبوءات السماء ، وذلك في إبداع ينطوي على الكشف أو التأمل ، والتفسير أو التفتيل ، والتشريع أو التوجيه .

ولكن أي كان الطابع الذي تتخله الحكمة ، وأيا كانت الشخصيات التي يتقمصها الشاعر الحكيم ، فإن المستويات المتعددة للحكمة تتجارب في أبعاد معرفية وأهداف أخلاقية . وإذا كانت الأبعاد المعرفية تصل بين نتاج الشاعر الحكيم والحقيقة فإن الأهداف الأخلاقية تصل بين الأوجه المتعددة لهذه الحقيقة وتجليات العبرة

ولقد وصل القدماء بين أفي تمام وللتني، على أساس أنها «حكاية»، ولكن حكمة التي تقتز نبوة الموحّد، ذلك الذي يبدو غريباً «صالح في نمود»، أو من يتخو به المقام «مقام المسيح بين اليهود»^(١٧). بيد أن هذا المتيّس للوحّد - «وقد سُمّي منيّا لفظته» فيا يقال^(١٨) - يعي معجزة كاليته التي تسمع الأصم، وتروى البصر على الأصمى، ويسهر الخلق جراحاً، لأنها من تاج شاعر دعا الأرض من خبثه بها. وليست صورة الشاعر الحكيم، في شعر التني، سوى عجل لذلك العروج الأول الذي يصل بين التني وحكيم للمرة، أي علماء ذلك الذي رأى مالم يره المبحرون، في تتخذه وعزته، وذلك الذي أراد صمته وأراد الآخرون منقطه، على الرغم من بعد ما بينهم؛ فأخبر فيهم صلوحاً^(١٩):

أفيسقوا أفيسقوا ياهوأة فإنا

يعانائكم صكّر من العلماء

أوداوا يا جمع الخطام فأدركوا

وبادوا، وماتت سُنّة الملؤماء

من الملؤماء أن هناك فوارق ملحوظة بين تجليات هذا العروج الأول للشاعر الحكيم، في شعر أي نواس وأبي تمام وأبي العلاء، ومن الملؤماء أن هذه الفوارق تردّد وضوحاً أو قارناً - تفصيلاً - بين تجليات هذا العروج في شعر هؤلاء الشعراء وشعر غيرهم من شعراء التراث، بمختلف طرائقهم، وأجاءاتهم، وصورهم، وتلك مقارنة مهمة، تكشف - كذلك - عن جوانب لم تتعمقها الدراسة الأدبية بعد، ولكن الأهم - في هذا السياق - أن نلاحظ أن الوعي بهذا العروج الأول كان يؤكّد - لدى الكثير من شعراء التراث، في مختلف صوره، وبدرجات متفاوتة وتجليات متباينة بالقطع - إيماناً متأصلاً بجمود الشعر، مثلاً كان يصل هذه الجمود بشهوة إصلاح العالم وتغييره، أو الرغبة في كشفه وتفسيره.

ولولا ذلك لما حدثنا أبو تمام عن حكمة الشعر، تلك التي تخصب الحياة، وتعمّر الأرض، وتصلح الإنسان^(٢٠)، وذلك في يقين لا يقل عن يقين ابن الرومي الذي قال^(٢١):

لرى الشعر يحيى المجد والبأس والندى

تسليه أرواح له عطرات

وما أجده نولا الشعر إلا معاهد

وما الناس إلا أعظم غرات

وكما كان هذا الوعي يقتز بملاب التوحّد والاعتراّب، في غير حالة، كان يقتز بيزاء الحلم في أن يسهم الشعر في اكتمال الحياة. ولكنه كان - دائماً - وعياً متأصلاً، يكن وواء كل شاعر كبير، بالقدرة نفسه الذي يكن وواء كل حركة تسعى إلى نهضة الشعر.

٢-١

وأحسب أن أهم عاصية تطوى عليها نهضة الشعر العربي، في

عصرنا الحديث، هي تجلّد ذلك الوعي بأهمية الشعر في حياة الفرد والجماعة، وما يقتز بهذا الوعي من استعادة الشاعر الحكيم، بعض أدواره الأساسية في توجيه الإنسان، وتأمل العالم، والكشف عن الأسرار التي تتحكم في حركة كاليها. لقد كان هذا الوعي جانباً من إيمان شعراء الإحياء بضرورة النهضة، كما كان هذا الوعي يرادف إيمانهم بقدرتهم على صياغة عوالم خيالية، تنضوي إلى توجيه الفرد والجماعة، واستعادة الإنسان وضعه الأمثل، في عالم يتأوشه الشر والتخلف من كل جانب. وما حدث في الفكر، عندما أدرك رجال الدين من أمثال رفاعة الطلطاي (١٨٠١ - ١٨٧٣) وجمال الدين الأفندي (١٨٣٩ - ١٨٩٧) ومحمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥) ضرورة التحول عن الأسفة القائمة إلى أسفة فكرية مغايرة، ترتبط بمطامح رجة لنهضة متميزة، حدثت في الشعر، عندما نهذ الشعراء المكانة المأمية للشاعر، وحرصوا على أن يعيدوا له مكانته الأساسية، ليسهموا - مع مفكرى العصر - في صياغة المطامع الراجعة للنهضة. وبقد ما كان وعيهم يسي إلى استعادة العروج الأصل للشاعر الحكيم، كان إبداعهم يحقق الإحياء الشعري، بكل ما ينطوى عليه هذا الإحياء من عناصر ومكونات.

ولقد أسهم شعراء الإحياء - بذلك - في تغيير واقع مختلف ألقوا في صياغة تطلعه إلى التغيير، عن طريق العودة إلى الملتاح الأصلية، وتغيير التصديّة العربية التي تعبر عن مطامع متميزة، تجلّت بدرجات مختلفة في شعر عمود سامي البارودي (١٨٣٩ - ١٩٠٤) وأحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧١ - [؟] - ١٩٣٢) في مصر، وجميل صدق الزهاوي (١٨١٣ - ١٩٣٦) ومعروف الرصافي (١٨٧٥ - ١٩٤٥) في العراق، وغيرهم. وتتصل أهم هذه المطامع بإحياء وظيفة الشاعر الحكيم، في عالم الجماعة، على أساس أن تحقيق هذه الوظيفة صياغة إبداعية لمسي الجماعة في اكتشاف ذاتها وإحياء ماغيها، وريادة هذه الجماعة إلى مطامح إنسانية، تتصل بأول نهضة صنمها العرب المحدثون.

ولقد كان الإحياء الشعري يتحرك من منطقة الوعي بتخلف حاضر الجماعة بالقياس إلى عظمة ماغيها. وكان هذا الإحياء يندى طموساً إلى مستقبل أفضل للجماعة، عن طريق ابتعاث عناصر للوعي الموجبة، لتواجه عناصر الحاضر السالبة. وقد مر ما كان هذا الوعي يكتّز إبداع الشاعر الإحيائي، كان يندفع إلى القيام بدور لا يقل أهمية - في تقديره - عن دور مفكرى النهضة، وقادة حركاتها السياسية والاجتماعية. ولذلك لم يرتبط شعراء الإحياء هؤلاء المفكرين والقادة فحسب، بل كانوا مفكرين وقادة بطرائقهم الخاصة، أفعى هذه الطرائق التي كان شعراء الإحياء يستمدون بها أفكار الشاعر الحكيم، في الماضي، ليسهموا في تغيير الحاضر، وذلك بتأمل الحاضر من منظور حكمة، يتجاوب فيها الحكم القديم مع حكم جديد، أو ينطق بها الحكم القديم من خلال كلمات الشاعر الإحيائي الذي صار، في كثير من قصائده، تجلياً جديداً للحكيم القديم.

شوق وحافظ إبراهيم. «إن شيطان بتناور»^(٢٧) التي كتبها شوق (١٩٠١) تشابه، في السياق، مع «ليالي سطوح»^(٢٨) التي كتبها حافظ إبراهيم (١٩٠٧). ذلك لأن كلا المصنفين يقوم على ابتعاث حكيم قديم، هو جيل من مجال العودج الأول القليل، ليدير حواراً مع حكيم جديد، هو صورة للتمسكة في الشاعر الإحيائي، لكي يتأمل - كليهما - الحاضر بقلبياس إلى الماضي، ويرتجل كلاهما في الزمان والمكان، ليعود كليهما إلى الحاضر عملاً بحكمة للماضي. والحكيم القديم - في عمل حافظ إبراهيم - هو «سطوح» ، ذلك العرف المتني، كاهن المجاهدة الأول عند العرب. أما الحكيم القديم - في عمل أحمد شوق - فهو الروح الأكبر، والسر المعمر، آدم الشعراء، بتناور «شاعر الملك رعمسيس، وحامل لواء البيان، في طيبة ومنفيس»^(٢٩).

وإذا كان البناء - في «ليالي سطوح» - يقوم على هذا الصوت للتجاوب بين الحكيم القديم وحكيم جديد. فإن هذا التجاوب يُوظف لخدمة غرض أساسي، هو النظر إلى الحاضر الساب ببنية الماضي الموجب، خصوصاً حين يرتبط هذا الماضي بحكمة النبوة. تلك التي ينقلها الحكيم القديم إلى الحكيم الجديد. كأنها «هبة من تلك اللحظات التي تتصل فيها بهائم للآلاف» (ص: ٤٦). فيمكنه من أن يسمو بنفسه «إلى مراتب العارفين بأسرار الخلاق وحكمة الخالق» (ص: ٨٥). وينظر - من خلال عيني صاحبه - إلى «ما كتب بلحظ الغيب» ، فعندو منزلة الحكيم الجديد من الحكيم القديم «بمنزلة العبد الصالح من ابن عمران» (ص: ٤٥). وكما يرتبط الحكيم القديم - في «ليالي» - حافظ - بالكاهن، العرف المتني. «يقترن اللقاء معه بقاء حكيم مقارب. هو أبو العلاء». ذلك الذي تتحول لرواياته إلى «ربيع الأرواح ومسرح النفوس» (ص: ١٩) وتبيل ألياته علامة حكمة دالة. من قيل:

اصمع نصيحة ذي لبّ وتجربة

يُنذرك في اليوم ما في دهره علماً

[ص: ٨]

ليصبح صوت أبي العلاء صدى لصوت سطوح. ذلك الذي يُصدر الحكيم على الراس الحاضر. فيما يُعرض عليه من مشاهد وأحداث ومواقف. عبر ليالٍ مع كأنها أيام الخلق. لكها ليالٍ مثقلة بالحكمة القديمة. فلا تكلو من النبوة

هذا التجاوب بين الحكمة القديمة والحكمة الجديدة - وإذا شئنا الدقة هذا التجليل الجديد للحكيم القديم - هو أساس البناء في رواية «شيطان بتناور». تلك التي يصح لها أحمد شوق هذا العنوان الفرعي الدال: «لبد لقمان وهدده سليمان». فيكشف - بالعنوان - عن ثنائية بناء العمل، بنفس القدر الذي يكشف عن ثنائية دلالاته. تلك التي يبدو فيها الماضي منعكسا على الحاضر، أو يتأمل فيها الحاضر من منظور الماضي. وإذا كان أول الطائرين، في ثنائية العنوان الدالة، أعني كيداً، يرتبط بالثبات والحلود (كيد: اسم أمر نسو لقمان لأنه كيدٌ، فيق لا يذهب ولا يموت) ويقترن

ويبدو التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد، مضمناً أوطاهراً، في ثنائية الماضي والحاضر التي ينطوي عليها الشعر الإحيائي، في مجمله، تلك الثنائية التي كشف البارودي عن جانبها الأول في بيته^(٣٠).

كم غادر الشعراء من متردم

ولربّ نال به شأو مقلدتم

في كل عصر عبقرى. لا يخفى

يفرّى الفرّى بكل قول محكم

وإن حافظ عن جانبها الثاني في بيته^(٣١):

لعمل في أمة الإسلام نابتة

تجلو لحاضرها مرآة ما مضى

وألح شوق إلى جانبها الثالث في بيته^(٣٢):

ومن نسي الفضل لسابقين

فما عرف الفضل فيما عرف

ألبي إليهم صلاح البناء

إذا ما الأساس سما بالمعروف

وأوضح الرصافي جانبها الرابع في ألياته^(٣٣)

ألا لغتة منا إلى الزمن الخالي

فغبط من أسلافنا كل مفطال

تلونا أناساً في الزمان تقدموا

وكم عيرة فيمن تقدمت للثاني

ألا فلاذكروا يا قوم أربع مجدكم

فقد فرستت إلا بقية أطلال

وأكد الزهاوي جانبها الأخير في ألياته^(٣٤)

أوهل يعود إلى العرو

بنة ذلك الجهد الأثيل

مجد نجر له على

مجد تقفلمه النبيل

مجد بدا كالنجم يلد

مع ثم أعصاه الأفلول

مجد تزول السراسيا

ت وذكره ما إن يسزول

مجد بناء الله صمها

ثم أبسده السرسول

ويبدو التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد، من منظور

معاير، في الثنائية الالفة التي ينطوي عليها القصّ الثرى لأحمد

مطالب بالعمل والدعوة إلى العمل حتى النفس الأخير
من الحياة [ص : ٨٢ - ٨٣] .

وقال حافظ إبراهيم ، بعد أن قصصه روح سطوح ، حكم العرب
القدماء ، وكأهملهم الأول :

« اعلم يا ولدي أن عز الأمم موثوق على عز اللغات ،
وأن حياة اللغات مستمدة من حياة آدابها ، فإن ظهر
علم الأدب في شعب كان ذلك آية لظهوره ، وعلامة
على استعداده ، فهو الذي يبيته لقبول أسباب الرق
والعمران ، ويصله لمساغ أنواع العلاج ، ويروضه على
احتفال المصاعب في سبيل المعالي . ألا ترى أنه يخاطب
الشعور ، ويحدث الوجدان ، فإن خلق الأول خلقه
حكمة الله ، وإذا أغلقت الثاني إغفاعة شره عنه . ألا ترى
إذا بظف الشعور أحسن صاحبه الحاجة إلى معرفة
ما يحيط به ، فهو يدفعه إلى البحث واكتشاف أسرار
الكون ، ويدفعه إلى معرفة ماهية العوالم »
[ص : ٤٠] .

٢ - ٢

ولم يعد الشعر - نتيجة هذا التجاوب بين الحكم القديم والحكم
الجديد - وسيلة إلى التسلية الرخيصة ، أو سبيلا إلى الخلق المهن : بل
أصبح « نوران الأرواح ... سلاح الإنسانية ... وموقف الأمم من
رشدتها » ، فها يقول الزهاوي (٣٦) : إن الشعر « علمٌ وُجد مع
الشعر » ، فها يقول حافظ إبراهيم ، في مقدمة الطيبة الأولى من
ديوانه (١٩٠٦) . هنا « العلم » ليس سوى « نفقة روحانية » تخرج
بأجزاء النفوس ، ولا تحس به غير النفوس الزكية . « ولو أنهم
سألوا الحقيقة أن تختار لها مكانا تشرف منه على الكون لما اختارت غير
بيت من الشعر . ولو لم تكن آيات الكتاب العزيز كلها ظروفًا
للحكمة ، وأوعية للحقيقة ، لما وجد الملحدون السبيل إلى القول بأنه
جاء على طريقة الشعر ، وإن كان منثورا » (٣٧) . أما الشاعر فهو
صديق البشرية ، وعدو الجبروت والظلم ، فها يقول شوقي ، ذلك
لأن الشاعر الحق « حادى الإنسانية » ، الذي « يمر بها على الخير
وربوعه ، والزبر ونبوعه ، ويقبل بها على الحق وقبيله ، ويعيد لها
العدل وسبيله ، ويلم بها على الجمال ومفاته » (٣٨) .

ويقدر ما تستعيد هذه الكلمات بعض أدوار « الشاعر الحكم » ،
في حياة الجماعة ، فإنها تؤكد أهمية « الشعر الحكمة » ، في تغيير
الإنسان ، خصوصا عندما يعمل حافظ إبراهيم هذا الشعر بالنفقة
الروحانية التي تحارم النفوس الزكية ، أو يقرب الشعر بالحقيقة التي
تشرف على الكون في بيت منه ، وبالحكمة التي تصل بين طريقة
الشعر وآيات الكتاب العزيز ، وذلك في عبارات تصل بين الجهد
للفرق واليعد الأختلاف من الحكمة ، ليرد شوق ثابتهما على أوطا ،
فيصل بين الشعر وقم الحق والخير والجمال .

بحكمة لقان « ولقد آتينا لقان الحكمة » [لقان / ١٢] فإن لاق
هذين الطائرين يرتبط بالهرفة للتسلية ، من عالم إلى آخر ، ويقترن
بحكمة سليمان ، ذلك الذي آتاه « المهدد » بما لم يحط به عليا ، وسجده
« من سبأ بن يثين » . [القل / ٢٢] وإذا كان « كبد لقان » يشير إلى
بتناور الحكم العصري القديم - « آدم الشهرة ... وأول من نطق
بالقافية الكثر » ، فرق هذه الشهرة - « فإن « همدد سليمان » يشير إلى
« منسب الأبناء » ، الشاعر الحديث الذي « ليس توب الحكم »
[ص : ١٤ - ١٥] .

والحركة التي يتقابل فيها الحكم الجديد - المهدد - مع الحكم
القديم - كبد - حركة تبدأ من تأمل الأول في حاضر سالب ، لا يبدو
منه سوى « صور متعوجة » وأشباح موعجة ، وأعضاء كمختلط
الأشياء ، من ضباب التناسل [ص : ٢٠] . ولكن هذه الحركة
سرعان ما تتعدو تحولا وارتمالا ، عبر أشكال المكان وأقطار الزمان
وفي هذا التحوّل والارتحال ، يُرى الحكم القديم صاحبه عالم تراه
عين ، ويسمعه الحكمة التي لم تسمعها أذن ، ويجب به للماضي ليعود
به إلى الحاضر السالب ، بعد أن استعرض كرة الأرض في خاطره ،
وقلب صفحات التاريخ في فكره ، فيترك الحاضر من منظور
للماضي ، ويقوم فيه بوظيفة الحكم القديم - بتناور . وهذه
الوظيفة العالية يؤديها أمثاله الحكماء ، في كل زمان ومكان ، أينما
وجدوا وكينوا أوتابوا [ص : ١١٧] .

قد نقول إن هذا التجاوب بين الحكم القديم والحكم الجديد ،
في عمل شوقي وحافظ ، ينطوي على نوع من السلب ، لأنه تجاوب
يفس كل ما في الحاضر على الماضي ، ولا يدرك الحاضر إلا من
خلال تصادمه مع ماضي موجب ، مطلق في إيجابه ، يبدو خاليا من
في شافية أو نقص ، كأنه الفردوس المفقود الذي تحلم بالعودة إليه .
ولكن هذا التجاوب كان وسيلة الشاعر الإيحائي . في تجاوز حاضره
السلب ، والارتفاع بهذا الحاضر إلى ما يمثل إيجاب للماضي ، في
عصوه الزاهرة . يضاف إلى ذلك أن هذا التجاوب كان يؤكد وحى
الشاعر بجلال مهمته وعظم مسؤوليته ، في نقى الحاضر . والارتفاع به
إلى منزلة الحلم القديم ، أو العودة به إلى العصر النعيمي الذي اقترن
بالحكم القديم .

وكما آمن حافظ وشوقي بجلال حكمتها ، من هذا المنظور ، آمتا
بقدرتها شعريا على الوصول بالحياسة إلى الاكتمال . بطريقتها الخاصة
بالطبع . ولقد كان هذا الإيمان - على أي حال - جاذبا من إيمان
شعري الإحياه يحوي الأدب بوجه عام ، خصوصا بعد أن هجر
هؤلاء الشعراء الفهم الشائنة للأدب ، بوصفه « معرفة الأحوال التي
يكون الإنسان المتخلف بها محبوا عند أولى الأمر » (٣٩) ، إلى فهم
أضر وأعمق ، تقرب فيه حياة الآداب باكتشاف أسرار الكون -
ومعرفة ماهية العوالم . ولذلك قال أحمد شوقي - بعد أن قصصه
روح بتناور ، حكم مصر القديم ، وشاعرها الأول :

« يا بني إن العلم والبيان خلقا ليكونا حرب الأوهام ،
ونورا يخرج إليه الأمم من الظلمات ، وإن حاملها

ولقد قال الزهاوي :

- لست بالشعر أبهى في كسبا

أو فأوى يوماً به إملاق

أبها الشعر أنت لست معاصا

بشرى أوسع في الأسواق

[ص : ٢٦٧]

- إذا لم يث الشعر إحساس أهله

فليس عبقاً أن يفرز لإكبار

وأحسن شعر ما يتم انعطافه

على الأهر ، أو يندى الخيال بمقدار

وأحسن منه حكمة عربية

تلور على الأقواء كاتل الجارى

[ص : ٢٦٨]

وتلك أبيات تدرج في تحديد قيمة الشعر ، لتنفى « الشعر الماع » ، وتصل بين الشعر والإحساس ، ولكن تفرق بين أعلى درجة في سلم القيمة وبين « الحكمة العربية » التي تدور « كاتل الجارى » .

صحيح أن شعراء الإحياء قد مدحوا ، كما مدح غيرهم من القدماء ، وصحيح أن شعرهم لم يخل من نموذج الشاعر المادح الذي يراعى للقضى المشفى ، ويحرص على مقامات المستمعين حرصه على قواعد الناعمة وأصول البلاغة . ولكن مدح هؤلاء الشعراء لم ينطو على هوان نموذج الشاعر المادح الذي انحدرت به مواضع التفائق الاجتماعي والسياسي ، ضاعها أحد المتأخرين من القدماء بقوله : (٣٥)

الكلب والشاعر في حالة

يأبى أنى لم أكن شاعرا

أنا لواءه ببسطا كفة

يستظم الوارد والصادر

كما أن مدحهم لم ينطو على مرارة الشاعر للرائى ، عندما تتركه لحظة ندم ، تدفعه إلى ما قاله صُرْدُ (٣٦) :

كم أظلت المديح في حمد قوم

كان كسراً بأفئدة ذاك الحميد

خرج ألقاً الصديق إلى اليه

من ، وما من نوازم العيش بُدْ

بل اقترن مدحهم بمغزى أخلاق ، يرتبط بالنور الذي تلعبه الحكمة - كما رأوها - في حياة الأفراد . ولذلك قال البارودي :

الشعر زين المرء عالم يكن

وسيلة للمدح والذم

وعندئذ تنق صورة « الشاعر المادح » ، أو يتراجع نموذجها ، لينسحب السبيل لاستعادة نموذج الشاعر الحكيم ، فلا تنفد عقوبة الثاني قرينة التلاعب بالكلمات ، في عبث بهوائى ، بل تصبح قرينة « الحكمة البالغة » التي تؤدي إلى « إقنات الأرواح إلى حقائق اجتماعية ومادية غير متبته إليها » (٣٧) . وتقرن هذه « البعيرة » بنوع من « الكشف » ، يبدو معه الشاعر الإحيائي قرين الحكم القديم ، ذلك الذى يسن الحياة خلالها ، ويشرع للمجاعة كالمها ، وتكشف له أسرار الماضي ، بنفس القدر الذى تكشف بصيرته عن أسرار المجهول للكتوب بإحظ الضيق .

لقد كانت الحكمة - عند شعراء الإحياء - أصل الشعر ومصدر قيمته . ولذلك آمنوا بدور الشاعر الحكيم في اكتشاف مغزى الكون ، وإدراك بديع صنع الباري ، والقاطط العبرة من حركة الإنسان بين قطبي الزمان والمكان ، تماماً مثلاً آمنوا بدور الشاعر الحكيم في هداية المجاعة وقيادتها . ولم يروا في ذلك أمراً هامشياً أو ثانوياً ، بل كانوا يرون في التأمل الحكيم للكون والإنسان حلة وجودهم وممر قيمتهم .

ويقدر ما آمنوا أن الحكمة تصل بهم إلى مرتبة شعراء الأسلاف الكبار ، من أمثال أبي تمام والفتي وأبي العلاء ، آمنوا أن لفظة في التأمل الحكيم يمكنهم من تجاوز الأسلاف ، عندما يصل اللاحق منهم إلى ما لم يدره السابق من أسلافهم :

فياربما أعلل من السبق أول

وبعد الجياد السابقات أعير

[البارودي ٢ / ٢٥]

ولذلك لم ينظر شعراء الإحياء إلى الشعر بوصفه متجراً ، بطوف به الشاعر المادح على طائي الشراء ، بل بوصفه « حكمة » ، تتخطى بها المعرفة في الشاعر الحكيم ، لتنتقل - عبر كلماته - إلى الآخرين ، فتزودهم إلى الحق والخير والجمال ، على نحو ما فهم شعراء الإحياء هذه القيم . وكما تحدد هذه المعرفة للتخلف من الحكمة أهمية الشاعر ، من منظور الآخرين ، تبرر هذه الحكمة للشاعر وجوده وجدواه ، من منظوره الذاتي ، على نحو يقرن فيه غياب الشعر عن الشاعر بانقراض للمعنى والغاية ، بل يقرن بالجنون للعطب ، فيما يقول الرصافي :

هو الشعر لا اعتاض عنه بغيره

ولا عن قوافيه ولا عن فنونه

ولو سلبتبه الحوادث في الدنيا

لا عشت أو مارمت عيشا بولونه

إذا كان من معنى الشعر اشتطه

فا بعده للمرء غير جتنونه

[٥٤٨ / ١]

فيتجاوب المغزى الحكيم للمديح والهجاء ، على نحو يؤكد تحول
حكمة الشاعر إلى مصباح يضئ للجماعة سبيلها إلى القيم ، فيحن
لشوق أن يقول :

وما حطَّ من رب القصائد مادحا
وتنزله عن رتبة الشعر هاجيا

فليس البيان المهجو إن كنت ساحطا
ولا هو زور المدح إن كنت راضيا
ولكن هدى الله الكريم ووجه

حملت به للمصباح في الناس هاديا
[١٨٢ / ٣]

٢ - ٣

لذلك - كله - عرّف البارودي الشعر بوصفه لمعة خيالية :
« يتألق وميضها في سماوة الفكر ، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة
القلب ، فيفيض بالألوان نوراً يصل خطمه بأسلة اللسان ، فينبعث
بالوان من الحكمة ، ينبثق بها الخالك ، ويتبدى بدلها السالك » .
[٥٥ / ١٦] وكما تحدثت البارودي عن « حسنات الشعر الحكيم » ، في
مقدمة ديوانه ، صاغ - في نظمه - صورة الشاعر الحكيم ، الذي :

له بين مجرى القول آيات حكمة

يسلور على آدابها الجذو والفرول
[٥٨ / ٣]

ورغم مراوغة الجواز في تعريف البارودي للشعر فإن التعريف ينطوي
على دوال لاهقة ، تبدأ معها حركة الشعر من هذه « اللمعة الخيالية »
التي يقرنها المتصوفة ببوارق القدس ، ولكنها بوارق الحكمة التي
تبدأ - عند البارودي - من « الفكر » لتنعكس على « القلب » .
فيفيض « اللسان » بنورها الذي ينبثق به الخالك ، ويتبدى بديه
السالك فكانها ذلك « المصباح » الذي يحمله الشاعر « في الناس
هاديا » ، في أبيات شوق . وكما تقترن هذه الحكمة بالنور تقترن
بالهداية ، فلا يتحدث البارودي - الشاعر - عن نفسه بشيء أقل
من :

- ملكت مقاليد الكلام وحكمة

ما كوكب فطم الغيباء منير
[٥ / ٢]

- فكيف ينكر قومي فضل بادري

وقد سرت حكيم ليهم وأمثالي
[١١٢ / ٣]

- لما قيلت لفظة دون حكمة

ولا عزى قول قلت إلى الدعوى
[٢٠٠ / ٤]

قد طالما عزّ به سمع
وربما أذرى بســـــــــــــــــاقوام

فاجعله لها شئت من حكمة
أوعظتـــــــــــــــــة ، أوحب نسامي
[٥٣١ / ٣]

وعندما يقترن الشعر بالحكمة يفارق « المدح » نفسه مفهومه الشائع ،
ليقترب بالعلّة ، أو الحسب النامي الذي يقدم مثالا يُتبع ، وذلك في
ضوء مبدأ مؤداه :

أيما الشاعر الكرم تدبّر
واجعل القول منك ذا تحكيم

لا تلزم السليم ، وامدح كرميا
إن مدح الكرم ثم السليم
[٥٣٤ / ٣]

هذا البداء هو الذي دفع أحمد شوقي إلى أن يمدحنا عن كيف :
يُظهر المدحُ رونقَ الوجل لما
جدد كالسيف يزدهي بالصقال
[الترقيات ١ / ١٨٨]

وأن يؤكد علاقة المدح بالحكمة في أبيات من قيل :

- الحق أولى من وليك حرمة
وأحق منك ببنصرة وكفاح
فامدح على الحق الرجال ولهمو
أو خلّ عنك مواقف الصحاح
[١٠٧ / ١]

- ومن المدح ما يجزى
وأذاع للفســـــــــــــــــاد
[٧٨ / ٤]

- واذكر الغرآل أيوب وامدح
لن للدح لـلـرجمال جمزاء
[٣١ / ١]

- فلم جرى الخلق الطوال لما جرى
يوسا بفاحشة ولا بهجاء
يكسو بحدسه الكرام جلالة
ويشيع الحق بحسن ثناء
[٢٣ / ٣]

وذلك كله لكي يبرز شوق الجانب الأخلاق للمديح ، من حيث هو
تصوير للفضائل ، في مقابل الهجاء الذي هو إبراز للفتاكن ،

وكما حرص حافظ إبراهيم ، في رثاء أستاذه ، أن يتحدث عن «حكمة البارودي» حرص - في لياحه مع سطح - أن يتحدث عن «حكمة المعري» ، خصوصا حين يباعد التوحد بين حافظ والآخرين ، فيخلو إلى التزيينات ، ينهل من معانيها ، ليروي - من حكم فخر الله بنوعها في جوف ذلك الحكيم^(٣٧) . وكما تحدث حافظ عن البارودي وأبي العلاء ، بوصفها حكيمين ، تحدث عن إسحاق صبري وأحمد شوقي ، في أبيات من قيل :

وتلونا آيات شوقي وصبري

فراينا ما يبهر الألبهاما

ملا الشرق حكمة وألباما

في ثنائيا النفوس أنى ألباما

[٥٦ / ١]

ولكن نموذج الشاعر الحكيم يبدو نموذجيا مغايرا في شعر حافظ نفسه ؛ فهو حكيم متميز ، يتألم تلقه هدوء تأمله ، وبصره الملم الاجتماعي الآتي عن تأمل المعري الكوني الذي شغل البارودي وشوقي والزهراوي ، في قسم لامت من شعرهم . ولذلك يبدو الشاعر ، في ديوان حافظ ، حكما يسلط العين على البشر أكثر مما يربط الطبيعة ، أو يتأمل الكون ، لكنه يظل حكما نافرا من جهالة قومه ، ساعطا على مامهم عليه من تواكل ، متربدا على مامهم فيه من بؤس ، ساعرا بما ينظرون عليه من تكامل :

أرى شعبا بمجموعة العوادي

تمتع عظمه دالا عظام

إذا مامر بالبله عام

أطل عليه بالنساء عام

سرى داء التواكل فيه حتى

تخطف رزقه ذاك الزحام

قد استعصى على الحكماء منا

كما استعصى على الطب الجلام

[٥٥ / ٢]

ولا غربة في أن يخاطب هذا «الحكيم» - النافر ، الساخط ، الشرمد ، السامر - «الشعر الحكيم» بقوله :

ضمت بين النهي وبين الحيفال

يا حكيم النفوس يابن المعالي

ضمت في الشرق بين قوم هجود

لم يلبقوا وأمة مكسال

قد أذالك بين أسر وحأس

وغرام بظلمة أوغزال

ونسب وسدحة وهجاء

ورثاء وفستنة وضلال

وما كلني بالشعر إلا لأتته

منار لمار ، أو نكال لأحمق

[٣٤٩ / ٢]

ويتولد الشعر - «منار الساري» - من تلك «اللمعة الخيالية» التي يتألق ويضفا في فكر الشاعر ، ويفيض لألوكها على لسانه ، فينعكس الويفض والألاء على قلوب الجماعة ، لينقل إليها مشور الهداية الذي تصبح به النفوس والأرواح :

إن في الحكمة البليغة للرو

ح. غلاء كالمطرب للأجساد

[٣٣٩ / ١]

ونور المعرفة الذي تتكشف معه أسرار الإنسان والطبيعة على السواء :

لم علوم لم تفتق كالمها

وتم رموز وحيا غامض السر

[٥٦ / ٢]

ويبدو أن حافظ إبراهيم قد اقترب من السر الذي ينطوي عليه نموذج الشاعر الحكيم عند البارودي ؛ فقد حرص حافظ - في رثاء أستاذه - على أن يعزل البارودي بحكمة الماضي ، خصوصا سليمان (النبي الحكيم) :

ملك الطلوب ، وأنت المستقل به ،

أبقى على الدهر من ملك ابن داود

[١٣٩ / ٢]

والمعري (الشاعر الحكيم) :

أودى المعري نبي الشعر مؤمنه

فكاد صرح المعالي بعده يودي

[١٤١ / ٢]

وذلك في دلالة تتضمن «منار الساري» و«اللمعة» التي تمتعت أئمتنا إلى «صحيفة القلب» ، أي التضمن الذي يفرض «نور الحكمة» وعصرها الدلال المقيس على سياق المربية ، فيتركز لافتا ، تصوغه أبيات من قيل :

لو أنهمروا أودعوه جوف قولة

من كثر حكمة لاجوف أهدود

وكفنهو بلمرج من صمغاله

أو واضح من قبض الصبح مقفود

وأنتزلهو بألق من مطالعه

فوق الكواكب لانتحت الجلاميد

واخذوا الشمس أن تنهى محاسنه

للشرق والغرب والأمصار والبيد

[١٤٢ / ٢]

وحاسي أواه في غير شيء

وصعدار بحر فيل احتشبال

[٢٢٦ / ١ - ٢٢٥]

ولقد توقف شوق في مقدمة ديوانه الأول (١٨٨٨) ليؤكد أن أسلانه من شعراء العرب كانوا «حكاة» لم تقرب منهم الحقائق الكبرى، ولم يشتم تقرير للمبادئ الاجتماعية العالية. ووصل شوق نفسه بتراث أسلانه، خصوصاً المعنى الذي كان يصوغ الحقائق في شعره، ويوعى تجارب الحياة في منظومه، ويشرح حالات النفس، ويكاد ينال سريرتها، والنهاي الذي كان... ينشأ الشعر عيرة وموعظة، وحكمة بالغة موقظة، والشئني صاحب اللواء، والسماء التي ما طاولتها في البيان سماه. (٢٢٥)

وكما حاول شوق استعادة نموذج الشاعر الحكيم وإحيائه، أكد صلة الشعر بالحكمة، وألغى على هذا التأكيد، في عبارات من قبيل:

«الأبطال والحكيم أحسن آداب الأمم».

[أسواق الذهب، ص: ٣]

«اللسان... أول من سفر، بين الخالق وبين البشر، ثم جبر بالحكمة فأنفجر، ثم علم الشعر فشر».

[ص: ١٢٢]

«الحكمة قوام الخير الخاص ودعامة الخير العام».

[ص: ١٢٢]

«على كتب السماء تهيى الحكمة الحكاء».

[ص: ٢٣]

«الحكمة مصباح يهديك حتى في وضع الصباح».

[ص: ١٢٨]

«الجميل إلى الجميل يميل، والحكمة تحب الفن الجميل».

[ص: ١٣٣]

«مثل الشاعر لم يرقى الحكمة، كالمنفى: صناعة ولا صوت».

[ص: ١٣٣]

«لا يزال الشعر عاطلاً حتى تربيه الحكمة، ولا تزال الحكمة شاردة حتى يؤذيها بيت من الشعر».

[ص: ١٣٤]

وينسرب هذا الإحاح من نثر شوق إلى شعره، ليتحول إلى عنصر دال، يتكرر في أبيات من قبيل:

«من ضاق بالدنيا فليس حكيماً

إن الحكيم يا وحبيب السباع

[٩٥ / ٣]

«ووجود يساس والقول فيه

ما يسبقول القساسة والحكاء

[٢١ / ١]

- تعلم حكمة الحافرين

وتسمع في الطابرين الشطن

[١٦٠ / ١]

«عالجوا الحكمة واستشفوا بها

والشدوا ما ضل منها في السير

[١٢٨ / ١]

«ولاخلة حتى تغلق الدهر حكمة

على نؤلاء الدهر بملك أو علما

[١٤٧ / ٣]

«والشعر مالم يكن ذكرى وعاطفة

أوحكة، فهو تقطيع وأوزان

[١٠٣ / ٢]

«سمع نفاكس ما يتكلم من حكمة

والهمه فهم لبيب لائق واصل

[١٥١ / ٤]

«علمت بالقلم الحكم

وهبت بالنجم الكريم

[٢١٨ / ١]

«وأعربت حكمة الأجيال حاله

وبينت للمعباد السيوف والقالا

[٢١٥ / ١]

«جعلتها شعرا نظمت الفطن

والشعر للحكمة مذ كان وطن

[١٢٥ / ٤]

«أزف لتوليع الكلم العوالم

وأهدى حكني الشعب الحكبا

[٣٣ / ٤]

«في دولة الشعر دون العصر واللة

ملاخري فيها حكني وامشالي

[١٢٦ / ٣]

وعندما تؤكد هذه الأبيات الصلة بين الشعر والحكمة تستعيد للشعر مكانته، وتثبت الشاعر الحكيم برفع من قدره، فمكرر - من ثم - على نموذج الشاعر المادح الذي يستظم الوارد والصاد. ويتجاوب مع هذه الأبيات ما يؤكد شوق، نثراً، في مقدمة ديوانه، حين يرى «أن إزال الشعر منزلة تقوم بالدس، ولا تقوم بشيء، تجرلة يمل عنا ويتبرأ الشعراء منها». ولذلك يستبدل شوق، في مقدمة ديوانه، الحكمة بالدس، فيؤكد أن هناك ميكا كبيراً، هو الكون، ما خلق الشاعر إلا ليتفنن بدمه، ويضن بوصفه، ذاهبا كل مذهب، بقصائد فيها:

«من كل بيت كفى الله تسكنه

حقيقة من غيال الشعر قراء

[٧ / ٢]

كما يقول البارودي ، أو من خلال لون من التحليل يتبادر فيه الشاعر عن هذه الحياة ليصرف مغزاها ، ويأقن بأنباتها ، كأنه «محدث سليمان» ، لو جلبنا إلى استعارة شوق الأسامية في «شيطان بتامور» . ويقلب الشاعر الحكيم عينه ، في هذا التحليل ، وهو يحجب ما بين السموات والأرض ، بعد أن اتخذ الخيال له رفقا ، فيفسح له مجال التخيل ، «ويمنح له مكان القول ، ويستفيد علما لا تحويه الكتب ، ولا توحيه صدور العلماء» . ويدنو الشعر - في النهاية - تأملا ولا يخرج عن كونه أنهارا وحكة ، وحما لا يكره أن يلا من علم مجرب ^(١٠) .

١ - ٣

وعندما يتحد الشاعر بهذا «العلم المجرب» ، ويتحد الشعر بهذا «العلم» الذي لا تحويه الكتب ولا صدور العلماء ، يتصل كلامها بنوع خاص من الحقيقة ، هي مصدر القيمة التي تبثت الفروع الأول للشعر الحكمة ، والشاعر الحكيم ، فتضخ ملكات الشاعر لالتقاط العبرة التي تطوى عليها الأشياء ، واستخلاص المغزى الذي تقترن به حركة الكائنات ، ويرسخ في الشاعر إيمان أشبه بإيمان الرسل ، أعني إيمانا يحدو معه الشعر قدرا مقدورا ، يجعله صاحبه كأنه الرسالة ، أو النبوة ، لا يملك فككا منها بعد أن :

أفسر الله بالحقيقة والحكم

حمة لساننا على صولجانه

[الشوقيات ١ / ٩١]

ولكن تعود «الحقيقة» و«الحكمة» لتبرز في سياق متجاوب العناصر ، يتغامر فيه «صولجان» الشعر مع «صمصام» الحكمة ، في أبيات الرصافي :

لعمرك إن الشعر صمصام حكمة

وإن النبي معدودة من قبورته

إذا جنى ليل الشكوك سلفه

عليه ففتراه بفجر يقينه

نقوم مقام الدمع لي نلفظه

إذا لهر أبكاني يريب منونه

وأجعل له لكون حواء عيرة

فيظهر لي فيها عبال شلونه

فأبصر أمرار الزمان التي انطرت

بما دار في الأحقاب من منجونه

[١ / ٥٤٦]

ويدنو الشعر ، في هذه الأبيات ، قرين المعرفة التي تتمثل بالنبي ، لو - على نحو أكثر حذقة - قرين المعرفة التي تصنعها العقول (= النبي) كما يصنع الضعاع (= أقيون) السيف الصارم اللامع الذي لا يثنى (= الصمصام) . وكما يتصل «صمصام

قد يختلف معنى «الحقيقة» و«الخيال» اللذين يتحدث عنها شوقي ، في بيته ، عن «الحق» و«الحياة» اللذين تحدث عنها ابن عري ، مثلا ، في بيته ^(١١) :

إنما الكون عيال

وهو حق في الحقيقة

والذي يفهم هذا

حماز أسرار الطريقة

وهو اختلاف يرجع إلى طبيعة الفارق بين «رويا» ابن عري ، والتصوف صاحب الكشف ، و«روية» شوقي ، للتأمل عب الحكمة ، ولكن يظل «الخيال» ، عند شوقي ، قرين الحقيقة ، من حيث هو كسألها الذي تتجلى فيه ، ومن حيث هو مجلها الذي يجتف وتعلم على الأصماغ والأكلدة . ولقد قال شوقي : «الحقيقة ثقيلة فاستمروا لحقائق العلم خفة البيان» [أسواق الذهب ص : ٧٣] ، مثلا قال الزمخشري :

إنما الشعر في الحقيقة أصل

والخيالات كلها أبواب

[ص : ٦٩٦]

ولقد زعمت عصبه ، فما يقول شوقي ، أن أحسن الشعر ما كان يواد والحقيقة بواد : «فكأن كان بعيدا عن الواقع ، منحرفا عن الحسوس ، مجانيا للمحمول ، كان أدنى في اعتقادهم إلى الخيال ، وأجمع للجمال والجمال» . وليس الشعر كذلك في حكمة شوقي . إنه قرين تأمل النظام الذي يحكم حركة الكون ، وظايف الكشف عن الحقيقة التي ترقى بالإنسان عن المنافع الزائلة في الحياة الدنيا . وليس خيال الشعراء الحكماء من قبيل العالم المناقض للحقيقة ، بل العالم الذي :

أقوى الحقيقة منه والحقوق إلى

ركن ينه من الأخلاق بقاء

[٦ / ٦]

ولا ترتبط غاية الشعر النبائية ، في حكمة شوقي ، بمجايات العمران للماضي والذي تتوقف عليه سعادة الإنسان ، في هذه الحياة الدنيا ؛ ذلك لأن الشعر «من كاليات العمران الأدبي الذي تسأم النفس عنه الحقيقة المجسدة ، والمادة المجردة ، وتميل في بعض أوقاتها إلى التثقل بشعورها من عالم إلى آخر ، ومن فضاء إلى سواه» . هذه الثنائية التي تتعارض فيها العمران للماضي مع العمران الأدبي ، وتتعارض فيها الحقيقة المادية المجسدة مع الحقيقة الروحية المجردة ، ثنائية مطلقة في حكمة شوقي ، تقترن بتعارض العقل مع لغوى ، والروح مع الجسد ، في الحكمة القديمة ، ولكنها تتجاوب ، في هذا السياق ، مع ثنائية أخرى ، ترتبط بالتأبد عن الحياة الدنيا لإدراك علما ، وذلك من خلال لون من التحليل يدرك العقل فيه ما نأى ،

قرين تأمل عقلى ، لشاعر يقول عن نفسه :

إني أنا المصباح ، لت بصفاء

حتى أكون فرائضة المصباح

[الشوقيات ١ / ١٠٨]

أو يقول لغيره :

بكفك مصباح من العلم ماطع

به لعقول الناشئين تنير

[الزهاوى : ١٦٨]

ولكن يكشف كلا القولين عن مكابدة الشعراء الحكماء . في ترمف الحقيقة ؛ خصوصا عندما تخالبهم هذه الحقيقة فتجعلهم :

يتوهجون ويضطربون كأنهم

سرج بجعلك الريح الريح الأبرع

[الشوقيات ٢ / ٦٦]

وقد يتجاوز البعدان الدلاليان ، في النهاية ، تجاور التأمل والوحي ، في رثاء الزهاوى لأحمد شوقي :

قد كنت أول شاعر بث الهدى

للسناس فيها جاء من ألواح

ياكوكيا قد كاد يعمو نوره

صدأ اللبني أحسن به من ماح

وقد انطفأت وما هنالك موجب

إلا لفساد الزيت في المصباح

[ص ٦١٢]

ويظل تشبيه «المصباح» - في ثغلب دلالاته - قرين «الحقيقة» التي التفت مع «الحكمة» على «صولجان» الشعر . أو الشاعر . لتكرر مقترنة بالحق ، ملحمة دالة . في أبيات مثل :

- إذا أنا قصدتُ القصيد فليس لي

به غير تبيان الحقيقة مقصد

[الرسال ١ / ٢١٢]

- وأنشدته يخلو الحقيقة بالنهي

ويكشف عن وجه الصواب قناعا

[الرسال ١ / ٣٥٦]

- لذلك جعلت الحق نصب مقاصدى

وصيرت مر الرأى في أمره جهرا

[الرسال ١ / ١٤٢]

- والشعر ليس بباطع إنشاده

حتى يكون عن الحقيقة معربا

[الرسال ٢ / ١٣٩]

- تعودت إنشادى القريض المهذبا

ونزهت نفسي فيه أن أتكلها

الحكمة ، بالمعرفة ، في هذه الأبيات ، تتردد المعرفة إلى تجارب الشاعر الحكيم ، حيث يسير العقل أسرار الزمان ، ويكشف التأمل عمرة الكون ، فتتكس الأسرار والعمرة على مرآة الشعر ، لتندو الحكمة سلاحا يواجه نوابه الدهر ، ويغرى ليل الشكوك .

ويسلط «صمصام الحكمة» ، في الأبيات ، على تحريك كبرياؤه بظك «اللمعة الخيالية» التي ضادت حكمها ، في شعر البارودى ، فكانت كوكبا وفخم الضياء منيرا . ويتقترن «صمصام الحكمة» ، في هذا السياق ، بالحقيقة التي تسقط في حياة الشاعر ، كالمصباح ، لتنتقل النور منه إلى الآخرين حوله ، فيذكرنا «صمصام الحكمة» بما قاله شوقي : «الحكمة مصباح يبدئك حتى في وضوح النهار» . وعندما يتجاوب «الصمصام» مع «المصباح» يقتزن الشعر بالمبدأ المستصق ، في بيتي الزهاوى :

الشعر مبدل الذي استصغبه

والشعر ديب في الحياة ومذهبي

والشعر مصباح أزيل بضوئه

صافي ليلاني مخفى من غيبه

[ص : ٥٦٤]

وينطوى تشبيه «المصباح» على دلائل متناخطين ، في هذا السياق . تقترن أولاهما بنور المعرفة التي تضئى للشاعر حياته ، وتضئى للآخرين حياتهم ، فيكشف الشعر - كالمصباح - أسرار الزمان وعمرة الكون وطبيعة الإنسان ، على المستويين العام والخاص :

ولرب قلابة كمؤتلق السنأ

يخلو الشكوك يلقها المحوض

[الرسال ٢ / ٣٠٧]

وتقترن الدلالة الثانية بأثار أخلاقية ، يتحول فيها نور المعرفة إلى منار ، يهدي خطى السارين ، فيكشف الشعر - كالمصباح - معالم الطريق الذي يسلكه الفرد والجماعة :

لبنوره في كل جشح ينهدى

وبهيه في كل عخط تقضى

[البارودى ١ / ١٨٢]

وقد يسرب بعد علوى ، يقترن بوحى قدسى ، في الدلائل المتناخطين لتشبيه المصباح ، فتألف «الحقيقة» و «الحكمة» ، بعد أن أمر الله بها فكانتا على «صولجان» الشاعر ، ليندو الشعر :

... هدى الله الكريم ووحيه

حملت به المصباح في الناس هاديا

[الشوقيات ٣ / ١٨٢]

وقد يسيطر بعد إنساق على دلائل التشبيه ؛ فيظل «المصباح»

بالجماعة ، يؤكد التكرار البعد الأخلاقي من حكمة الشاعر . ولكن تتحول الحكمة - في بعده الأخلاقي - إلى « حُكْم » قاطع ، يشدو معه الشعر «صمام حكمة» ، يفرض على البشر سبيل السلوك ، بفضل ما فيه من سطوة على النفوس . وعندها يتجاوب بيت حافظ إبراهيم :

في الشعر حث الطامعين إلى العلا

وفي الشعر زهد الناسك المتوَّع

[١١٩ / ١]

مع بيت الزهاوي :

لتستكشف الأخلاق راشدة به

وبغيره الأخلاق لا تستكشف

[ص ٥٨٣]

لنجد الرصافي صورة الشاعر الحكيم ، من عناصر أخلاقية لافتة ، على النحو التالي :

وما يتفحُّ الشعرُ الذي أنا قائل
إذا لم أكن للقوم في النفع ساهيا
ولست على شعري أرومٌ «موتبة»
ولكن ليصحَّ القوم جُلُّ مراديا
وما الشعر إلا أن يكون نصيحة
تستشيط كسلانا وتنبه ناويا
وليس سرُّ القوم من كان شاعرا
ولكن سرُّ القوم من كان هاديا
فعلَّهم كيف التندُّم في الغل
ومن أتمَّ طَرْقَ يستفون للعاليا
وأبلى جليلد الفى منهم يرشده
وجدد رشداً عندهم كان باليا
وسافر عنهم واقفا عصب للعهم
يشقَّ الظماي أو يجوب الموايا
وإن أفسدتهم خطئة قام مصلحا
وإن لنهضم فتنة قام راقيا
[٣٥٢ - ٣٥٣ / ١]

ويؤكد هذا التجاوب ، بين الشعراء الثلاثة ، البعد الخلقى للحق والحقيقة ، في رسالة الشاعر ، فيؤكد - من ثم - ما سبق أن صاغه البارودي ، نثرا ، في مقدمة ديوانه ، عندما قال «ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس ، وتدريب الأقدام ، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق ، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لدى رغبة مسرح» [٥٦ / ١] .

٣ - ٢

وإذا رددنا البعد الأخلاقي للحكمة على بعده المعرفي ، وفهمنا البعدين في سياق تتجاوب فيه حكمة الشاعر مع حكمة الأنبياء ،

ومن أجل حب للحقيقة لم أكن
مع الزمن العاوي إذا ما تلقيا

[الرصافي / ٢ / ٦٥٤]

- عفاء على الدنيا إذا المرء لم يمش
بها بطلا يحمي الحقيقة شدة
[البارودي / ١ / ١٩٣]

- أنا في حياتي بالحقيقة مغرم
وألفوا جهرا على الأَشهاد
[الزهاوي / ٥٢٥]

- وسأبقى على الحقيقة بما
لا وإن طأسي من جناحي كلالى
[الزهاوي / ٥٨٨]

- الشعر حر يقرر
الذى يرى الحق فيه
بقرَّب الحق إن قسا
لسه إلى سامعيه
وليس ينجح يوما
عن السطريق التنزيه
[الزهاوي / ٣٤٠]

- إن الذى خلق الحقيقة علقا
لم يخل من أهل الحقيقة جبلا
ولسنا قتل الغرام رجلا
فقتل الغرام كم استباح قبلا
أو كل من حامى عن الحق القنى
عد السواد هملنا وذولا ؟
[الشوقيات / ١ / ١٨١]

- لم تنر أمة إلى الحق إلا
بهدى الشعر أو خطي شيطانه
[الشوقيات / ٢ / ٢٩١]

- بيني الأرض هل من سابع فأنيه
حديث بصير بالحقيقة هالم
[الرصافي / ١ / ٣٩٨]

- صف الحقيقة للشبان بالقلمى
فكل طي أن الوقت قد حانا
.....

.....
كن بالحقيقة بجهارا وإن جرح
وأعلن السر كل السر إعلانا

إذا وهي الناس ما تهديه من حكم
أبوا إليك زلفات ووسدانا
[الزهاوي : ٢٨٩]

وكما يتجاوب التكرار للنح للحقيقة والحق - في مثل هذه الأبيات ، وغيرها - مع تشبيه الشاعر بالمصباح ، من حيث علاقته

تَجَنَّتْ القيمة المطلقة للشعر، من حيث علاقته بالإنسان والزمان، وغَوَّلَ «حُكْمُ» الشعر الذي يصدر عن شاعر متعين في زمان متعين إلى حُكْمٍ أَزَلِيٍّ مُطْلَقٍ، يتجاوز الزمان والإنسان والمكان. ومن هذا المنظور تصبح «قيمة القصيدة البارودية» تلك التي تبدو كأنها أول بيان شاعري «لشعراء الإحياء»:

لِلشَّعْرِ فِي الدَّهْرِ حُكْمٌ لَا يَبْغُوهُ
مَا بِالْخَوَادِثِ مِنْ نَفْسٍ وَتَخِيرٍ
يَسْمُو بِهَوْمٍ، وَيَقْوِي آخَرُونَ بِهِ
كَالْمَجْمَرِ يَجْرِي بِمَسِيرٍ وَمَصِيرٍ
فَهْ أَوْبَدُ، لَا تَنْسَلِكُ سَائِرَةً
فِي الْأَرْضِ مَا بَيْنَ إِدْلَاجٍ وَتَجِيرٍ
مِنْ كُلِّ عَالِيَةٍ تَسْكُنُ فِي مَلْفُوفٍ
يَعْتَدِلُ بِالْبُشَيْرِ أَنْفَاسُ الظَّاهِرِ
يَجْرِي مَعَ الشَّمْسِ فِي دَارِ كَهْوَةٍ
عَلَى إِطَارٍ مِنَ الْأَمْوَاسِ مَسُورٍ
تَطَارِدُ الْبَرَقِ إِذَا مَرَّتْ، وَتَبْرَكُهُ
فِي جَوْشَنِ مَنْ حَيْثُ الْفَرْقُ مَزْدُودٍ
صَحَائِفُ لَمْ تَزَلْ تَبْلُ بِأَنَسَةٍ
لِلدَّهْرِ فِي كُلِّ نَادٍ مِنْهُ مَعْمُورٍ
يُؤَيِّهِ بِهِ كُلُّ سَامٍ فِي أَرْوَمَتِهِ
وَيَقَلُّ الْجَاسُ مِنْهَا كُلُّ مَغْمُورٍ
لَكُمْ بِهَا رَسَمَتٌ أَوْكَانَ مَلَكُوتٍ
وَكَمْ بِهَا عَمَلَتْ أَنْفَاسُ مَعْرُورٍ
وَالشَّعْرُ دِيوَانُ أَخْلَاقٍ يَلُوحُ بِهِ
مَا حَاطَهُ الْفَكْرُ مِنْ بَشَوٍ وَتَقِيرٍ
كَمْ شَادَ جَبَدًا، وَكَمْ أَدْوَى بِمَقْيَرٍ
رَلْمًا وَخَفَضًا بِمَرْجَرٍ وَمَحْدُودٍ
أَبْلَى دُحْبِيرٍ بِهِ مَا شَاهَدَهُ قَرْمٌ
مِنْ الشَّجَارِ حَلِيقًا جَدًّا مَاؤُودٍ
وَقَلَّ جَزُولُ فَرْبِ الثَّرَيُّوَانِ بِهِ
فِيهِ مِنْهُ بِصَدْعٍ غَيْرِ مَجْمُودٍ
أَعَزَّى جَوِيْرٌ لِسَهْ حَيِّ الثَّمِيرِ، فَ
عَادِرًا بِغَيْرِ حَلِيقٍ مِنْهُ مَشْهُودٍ
لَوْلَا أَبُو الطَّيِّبِ الْمَأْلُورُ مُنْقَطَعُهُ
مَا سَارَ فِي الدَّهْرِ يَوْمًا يُوَكِّرُ كَافِرٍ
[١٤٩ / ٢] - [١٥٣]

ومن السهل أن تلاحظ القيمة المطلقة التي تصفها قصيدة البارودي - وقد أوردتها كاملة - على «حُكْمِ» الشعر، من حيث هو حكم ثابت، متماثل، يتألف على النقص والتغيير. ولذلك يقرن الأثر الذي يخلقه الشعر في الآخرين بقدرة الدهر على تغيير معاصر الكائنات. ولكن تتجاوز فاعلية حكم الشعر - في القصيدة - حدود الزمان والمكان، لتهمين على حياة الإنسان. وتتطوى هذه الفاعلية على قوة كونية، تجرى مع الشمس، أو تطارد

البرق، فتندو قوة مطلقة، تسيطر على الدهر نفسه، لينطق آثارها، كأنه وسيط من وساطتها، فيثقل حكم الشعر من الدهر إلى الإنسان، ليصبح مبعثا على الزهو، أو حافزا على الخوف، ومصدرا لعمران الأرض بالخير، أو مصدرا لإنهاده أنفاس الشعر.

وتتبدل قصائد الشعر وصحائفه في ثنائية متعارضة دالة، طرفاها: «الحكم» المطلق للشعر وزمانه الدهري الأزلي من ناحية، والنسبية المطلقة للإنسان وزمانه المتعين المحدود من ناحية أخرى، وذلك ليقترن الطرف الأول بالثبات، ويقترن الطرف الثاني بالتغيير.

وتقرن قصائد الشعر - في هذه الثنائية - بحركة العناصر الفاعلة في الطبيعة، مثل الشمس والبرق والسحاب المطر، بكل ما يتصل بها من مدلولات الخصب، وذلك لتغدو «القصيدة» نفسها، في سياق مقارب:

كَالْبَرَقِ فِي عَجَلٍ، وَالرَّعْدِ فِي زَعَجٍ
وَالْبَيْتِ فِي هَلَجٍ، وَالسَّيْلِ فِي هَمَجٍ
[٣ / ٣٢]

وتتطوى صورة الشاعر الحكيم، المضمنة في الأبيات، على بعد كوني، يقارب بينها وبين تخوم الأسطورة، فيجواب البعدان المعروف والأخلاق لحكمة الشاعر مع عناصر إخصاب كوني، تربط بالخلق والتجدد، على نحو يجاوب معه حكم الشعر وعناصر الإخصاب في القصيدة، ليتشكل من كليهما غودج الشاعر الحكيم، في هذه الصورة اللاحقة، من قصيدة أخرى للبارودي:

لَهُ الْبَلَجَةُ الْغَرَاءُ يَسِرُ شَعَائِفُهَا
إِذَا غَامَ أَفْقُ الْفَهْمِ، وَالتَّبَسَّ الْأَمْرُ
تَزَاحَمَ أَهْوَاءُ الْكَلَامِ بِصَادِرِهِ
فَرَوْغُهُ مِنْ صَوْتٍ لَكَانَ مَا هُنَا
لَهُ قَلَسَمٌ لَوْلَا عِزَارَةُ الْفِكْرِ
لَحِفَتْ لِدَيْهِ السَّحْبُ، أَوْ نَعْدَ الْبَحْرِ
إِذَا اعْتَصَمَتْ بِاللَّيْلِ قُدَّةُ رَأْسِهِ
تَفْجُرُ مِنْ أَطْرَافِ لَحْيَا الْفَجْرِ
[٦٨ / ٢]

وليس من المهم أن نتوقف - تفصيلا - عند المدلول الأسطوري لهذه الصورة، بل الأهم أن نلتفت إلى دلالتها للعرفية والأخلاقية على السواء، تلك الدلالة التي تتواشج فيها عناصر الفصوة، تواشج البلجة الغراء والشعاع والفجر، لتقابل هذه العناصر للقصيدة الملتزمة بضم الفهم والتباس الأمر وليل الجهل، فتقرن الحكمة بنور المعرفة ومثارة الأخلاق على السواء، ويتصل كلاهما - المعرفة والأخلاق - بقدرة أسطورية يتميز بها الشاعر الحكيم عن الآخرين، أعنى التميز الذي يصل حركة الشاعر، وحركة القصيدة بالمثل، بالحرارة الفاعلة لعناصر الإخصاب في الطبيعة، والتميز الذي يصل بقية البشر، عن يتلقون القصيدة، بحركة متفصلة، لعناصر تتحول إلى مفغولات للحركة الفاعلة.

ابن سنان (سيد القيلة) الذي ذهب به الدهر ، وحفظ حكم الشعر
اتكسار الزيفان (الزنى) أمام الخطيئة (الفقر) ، مثلاً أبى حكم
الشعر على عزى بنى غير (القيلة) في مواجهة جرير (القرود) ، فلا
وضاعة كافور (السلطان) بالقاسم إلى الخبي (الشاعر) ، فلا
يبت - في النهاية - سوى حكم الشعر ، ذلك الذي لا يبره ما
بالحوادث من نقض وتغيير .

وتكرر هذه الدلالة ، في شعر البارودي ، ولكن يسرب خلود
الشعر ، وثبات حكمه المطلق ، ليمدّى الشاعر ، فيتحول الشاعر -
بدوره - إلى كائن تحلّه كلماته ، مثلاً تحلّه قصائده صور بكل
ما تعكسه . ولا غرابة لو انعكس الشيء ، فيقيس البارودي خلود
الأهرام - في الدهر - إلى «خلود المراري والأوابد» من شعره ،
[٢ / ٦١] فلهزم أن يكرر هذا العنصر الدال :

... قولي بالي على الأحباب

[١٥ / ١]

- سيقى به ذكرى على الدهر خالد

وذكر الخي بعد المات خلوده

[١ / ٢٣٨]

- سيذكرني بالشعر من لم يلاخي

وذكر الخي بعد المات من الممر

[٢ / ١٧]

- وعلمت من أبى على الدهر لاضلا

يؤلف أشعات الماتى ويجمع

[٢ / ٢٤٧]

- وعلمت من أبائك تنف باسمه

وتذكر عنه صاغات الناقب

[١ / ١٣٥]

- إذا قلت بيتاً سار في الدهر ذكره

مسير الحيا ما بين غرب ومشرق

[٢ / ٣٤٩]

- ولي من الشعر آيات مفصلة

لنوح في وجنة الأيام كاخلال

[٣ / ١١٤]

- ليل العظام ، ويلى ذكره أبداً

في كل عصر له سجع وترنام

[٣ / ٤٨١]

لنقل - مع البارودي - إلى «خلود» الشعر قرين قدرة الشاعر
على أن يضم «شبات الكون في بعض أحرف» [٢ / ٢٨٠] .
ولكن هذه القدرة قرينة حكمه بترها بالمسجرات الأمت والجان
[٣ / ٣٣] ، ذلك لأنها قادرة على أن تبث الحياة في الأفياء
والكائنات ، أو تنيع النار في أعن الأفياء - ففى - من ناحية -
«تنقيب على الدنيا» بكل ما يعمرها ويكلها [٢ / ١٧] ، ولو

وطبيعي أن تفتن حكمة الشاعر - في هذا السياق - بكوكب
«فخم الضياء منير» ، أو «منار السارى» . ولكن ترفض حركة
السياق نفسها ، من «لنارة الأرض» إلى «الكوكب» «الساوى» ،
تفتن القصيدة بالبرق ، والرعد ، والبيت ، والنيل . وعندئذ
يتحول نموذج الشاعر الحكيم نفسه ، ويتنقل من مستوى أدنى إلى
مستوى أعلى ، فيقترب من نموذج «الخضر» ، ناقل للمعرفة وحامل
الحسب ، صاحب موصى النبي ، ذلك الذي تحضر الأرض تحته أينما
حلّ ، يقول البارودي عن نفسه ، في قصيدة أخرى :

بلغت مدى خمسين ، وازدادت صيغة

جعلت بها أقصى على قدم الخضر

[٢ / ١٦]

وعندما يهبط طرفا الثانية الدالة ، في قصيدة البارودي ، من
حركة العناصر والأفلاك ، في السماء ، إلى حركة الإنسان في
الأرض ، ليتعارض الإنسان مع الإنسان ، تتجلى الثانية عن
تعارض مغاير ؛ طرفاه : حكمة الشاعر ، وغرور السلطان . وإذا
تجاوبت «أركان مملكة» مع «كل سام أرومته» ، في هذا المستوى
من التعارض ، يتجاوب «الشعر» مع «كل مشهور يتق البأس» من
«أنفاس مغرور» ، ولكنه التجاوب الذي يجعل الشاعر طرفاً يتضاد
مع غرور السلطان ، على نحو يذكر - مثلاً - بالتضاد بين «الحكيم
يبدوا» و«الملك يبدوا» ، في «كيلة ودمعة» ، أو بالتضاد الذي
يتناول عليه بيت الرسالة :

إن التفرج فوق عرش ذكائه

يظهر التفرج فوق عرش سريره

[٢ / ١١٩]

ويغدو الشاعر الحكيم ، في هذا التباين الأخير ، أقوى من
الممالك ، أو للغرورين من طغائنا ، فيصيح «حكمه» أركان ممالك
العدل ، وتنتصر «حكيمته» أركان ممالك الشر ، فتخمد أنفاس كل
حاكم مغرور .

ويتجلد البعد الأخلاق لحكم الشاعر ، في علاقة الإنسان
بالإنسان ، ليصبح الشعر «ديوان أخلاق» ، يصوغ الفكر ، بعد
بحث وتقرير ؛ ليتعارض الشاعر مع الآخرين ، تعارض المشرع
والمشروع لهم ، أو تعارض العقل والموى ، وأخيراً تعارض العارف
وطالبي المعرفة . وعندما يرفع التعارض الشاعر بالقياس إلى
الآخرين ، يكتب ما يمكنه فكر الشاعر - في «ديوان
الأخلاق» - طابعاً مطلقاً ، يفتن بالحكم الدهري للشعر ، وزمانه
الأزلى ، في مقابل تغير الإنسان وفناء عالمه .

وعندئذ يذهب الدهر بالأصل الإنساني المتين الذي عكسته مرآة
الشعر - أو «ديوان الأخلاق» - ويثيق الشعر على الصورة للنمكة
هذا الأصل . وكما يصيب التغير الأصل بعوارض اللبؤل وعوامل
الفناء ، تبقى الصورة على حالها ، في الشعر ، تتأني على التغير ،
وتقاوم الفناء . هكذا أبى حكمه شعر زهير (حكيم القيلة) على حريم

تليت - من ناحية أخرى - على جبل «لهاثر في الدؤ ريد» [١ / ٢٣١] .

إن الشعر الحكمة قوة غير مطلقة ، في هذا السياق ، تمتص الحسب وتنفى الجلب ، وتقرن بما يشيع الحياة أو يبعج الخاء ، وإذا كانت القصدال - عند البارودي - تتحرك على الأرض ما بين الإدلاج والتجبر ، أو الليل والنهار ، تتحرك على الأرض وتتبدل مع الشمس وتتغير مع الليل والنور والظلمة ، في السماء ، فتجري مع الشمس تنتشر على الأرض إطاراً متقدماً من الأضواء ، وتتطارد البرق لتسكنه السحاب المثقل بالمطر ، تغدو هذه القصائد نفسها ، عند شوق ، قرينة حبس الأرض وقوة الزمان ، على نحو لا يتعارض فيه حبس الشعر مع جذب الأرض فحسب ، بل يتجاوز الشعر قدرة الربيع للقرنة بتجدد الكائنات :

أين نلذ الربيع من زهر النعم
سر إذا ما استوى على أفئذانه
سرمد الحسن واليشاشة مها
لستنسمه مجده في إيسانه
حسن في أوائه كل شيء
وجمال الشرفى بعد أوائه
سلكك فلكه على رهوة الخلد
د ، وكريمته على عجلجانه
أمر الله بالحقيقة والحكمة
لستفتنا على صولجانه
[الشوقيات ٢ / ١٩١]

ويعود «الشعر» ليقترن بالثبات ، في هذه الثنائية الجديدة ، في مقابل الربيع الذي يقترن بالتغير . ويبدو «ربيع الشعر» سرمدياً ، يتجاوز قلب الزمان وتبدل المكان ، أما «ربيع الطبيعة» فيظل عارضياً ، عابراً ، لا يدوم ، إذ يدرك ما يدرك الحوادث من تقص وتغير ، فلا يخلد - في الكون - سوى ذلك النلك (الشعر) الذي تلفت الحقيقة ، وه الحكمة ، على صولجانه . ولا غربة في ذلك فطش رتبة لا يجهلها إلا من جفا طبعه ، وثبا عن قبول الحكمة صمه » ، فبا يقول البارودي [١ / ٥٨] .

٣ - ٣

إن ارتباط الشعر بالحكمة - على هذا النحو - يتطوى على أبعاد دالة ، لأن هذا الارتباط لا يبعد للشاعر أهمية فحسب ، بل يقرب هذه الأهمية بمجموعة من الأدوار التي يؤديها الشاعر في حياة الجماعة . وكما يؤكد هذا الارتباط الأهمية المعرفية للشعر ، من حيث هو وسيلة أساسية في تعرف الحقيقة ، يؤكد هذا الارتباط أهمية استلاقيه ، يقدو معها الشعر مصدراً للقيم وموجهاً لها . وعندما تتجاوب الأهمية المعرفية مع الأهمية الأخلاقية يندو الشعر كشفاً وتأملاً ، وتصرياً وتعليةً على السواء .

ويرتبط الشعر بالكشف ، من حيث هو فعل تخيلي ، تتألف فيه القطة مع البصرة ، ويتأزر فيه العقل مع الخيال ، ويتجاوب فيه الشعور مع الوسى ، ليفدو الشعر لونا من تعرف الحقيقة ، بمعنى أقرب إلى معناها الديني . قد تبيط هذه الحقيقة على الشاعر كما يبيط الوسى ، أو تتجلى كما تتجلى للواقع التي تفيض على الخيلة ، لكنها تتقرن لمعطيات كشف ، ينجل فيها الغيب ، فتضيء الماضي والمستقبل :

وللشعر عين لو نظرت بنورها
إلى الغيب لاستشففت ما في بطونه
وأفدت لو استصفيها نحو كاتم
سمعت بها منه حديث قسونه
[الرماني ١ / ٥٤٧]

هذه العين التي ينظر الشاعر بنورها إلى الغيب ، وهذه الأذن التي يسمع بها الشاعر حديث القرون ، هي الخيلة التي تضع الشاعر في حضرة الحقيقة ، ليسمع صوتها ويرى أقطارها ، فتصبح له نبوة بالأشياء . وقد حدثنا غير الحكمة من فلاسفة الإسلام عن إشارات الخيلة ، إذا صادفت فضاء شافقة ، وكيف يمكن للإنسان الحكيم أن يحول بهذه القوة ، في ساعة واحدة من الزمان ، في المشرق والمغرب ، والبر والبحر ، والسهل والجبل ، وفضاء الأملاك وصمة السماوات ، ويتجلى من الزمان الماضي وبده كون العالم ، ويتجلى فناء العالم ^(١٦) .

وقد وصل الفارابي بين النبوة والخيلة ليعبر حكمة النبي التي تبيط من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى ، ويميزها عن حكمة الفيلسوف التي تصعد من الملأ الأدنى إلى الملأ الأعلى ، وذلك على أساس أن الإنسان - الذي تبلغ قوة الخيلة ، عنده ، نهاية الكمال - يقبل في يقظته عن العقل الفعّال الجزئيات الحاضرة والمستقبلية ... وبرها . فيكون له بما قبله نبوة بالأشياء الإلهية ^(١٧) .

والشاعر الإحيائي ، فبا يرى نفسه ، في بعض سياقات قصائده ، أشبه - بمعنى من المعاني - بهذا النبي الذي يتحدث عنه الفارابي . إنه حكم صاحب بصيرة ، ترفه الخيلة - كالبواق - إلى العلا ، فيرى ما لا عين رأت ، ويسمع ما لا أذن سمعت أو تتعكس الحقيقة على مخيلته ، في أحوال صفاتها ، كما يتعكس النور على المرآة لصقيلة ، فيتكشف الخطاء عن صممه وبصره ، ليعود الشاعر كائناً :

- بعيد مجال الفكر لو خال عيلة

أوائك يظهر الغيب مالمدر فاعيل

[البارودي ٣ / ٧١]

- له تحت أستار العيوب ، وفولها

عيون ترى الأشياء ، لاوهم وأهم

[البارودي ٣ / ٣٠٠]

إن عيلة هذا الشاعر :

لها من ولاء الغيب أذن سمعة

وعين ترى صلا يراه بصير

[البارودي ٢ / ٣١]

الأهل إلى الأذى ، ومن للمقدس إلى الدنيوى ، أو يصعد ساعيا ورامعا ، ليصل بين البشر والأحياء ، وبين الأحياء والألغة ، فيحمل البشرى والعلامة ، في صعوده وهبوطه ، مثلا فعل «المدهد» مع «سليان» ، و «الحماة» مع «نوح» ، و «البراق» مع «النبي» و «الإسراء» (ولتذكر «المدهد» والنسر المعمر - «ليد» - الروح الأكرم في «شياطين بتاحور» ، إذ يصعد الأول مع الثاني ليأخذ والحكمة القراء») .

والشعر - في هذا السياق - قرين الفن الذى يسمو بالأرواح «إلى عالم اللطف وأقطار الصفاء» ، لكنه يعود بهذه الأرواح إلى الأرض ، كما يعود «طير الله» :

هو طير السلسه في ربوبته

يسمى الماء إليه والغلدها

رؤح السله على الدنيا به

فهى مثل الدار ، والفن الغناء

تكتسى منه ومن آذاره

نحلة الطيب وإشراق الياء

يرسل الله به الرسل على

فقرات من ظهور وصفاء

كلها أذى رسول ومضى

جاء من يوفى الرسالات الأداة

[الشوقيات ٣ / ١٥ - ١٦]

وعندما يتحد الشاعر بالشعر - «طير الله» - يتحول الشاعر نفسه

فيصبح «طيرا» ، يأخذ الشعر :

..... باليد من عل

كما طائر من حائق يتفحص

[الزهاوى / ٢٢٦]

أو يتحول الشعر إلى سماء [الزهاوى / ٦٣٤] يمتلئ فيها فكر

الشاعر [الزهاوى / ٣٤٥] ، فيملأ فيها «كتحليق نسر» [الزهاوى

/ ٢٥٧] ، أو يهبط حيرط المدهد ، أو البليل :

يجعل الفن عميرا صالبا

طوق النبع إلى جيل طحاء

[الشوقيات ٣ / ١٥]

ويظل هذا الشاعر - «الطائر» - منظويا على حكمة النبوة ، في

حقل صعوده وهبوطه ؛ ذلك لأنه يصعد - في الحال الأول - من

تأمل الملأ الأدنى ، كأنه «روح تنامت خفة» ، وتسرى به الخيلة ،

كالبراق ، خارج حدود الزمان القريب ؛ فهو الشاعر الذى :

تخذ الحيات له يرالفا فاعتلى

فوق السها يستن فى طيرانه

ما كان يأمن عرقه لو لم يكن

روح الخبثقة بمسكأ بعنانه

ذلك لأنها عميلة تعمل في عظمة الحكمة التي توحد بين وجود الشاعر وظهور الحقيقة ، فيبدو الشاعر نفسه بمثابة جلى من مجالها :

أنت الحقيقة إن تحبب شخصا

فلها على مر الزمان ظهور

[الشوقيات ٣ / ٧١]

ولا يوصف هذا الشاعر بوصف أقل ، بما وصف به شوقي فيكون

هو جو .

كثيف الظاه له ، فكل عيارة

في طبيها للفقارين ضمير

[٧١ / ٣]

أو يخاطب بأقل مما يخاطب به حافظ إبراهيم شكيرا :

نظرت بعين الغيب في كل أمة

وفى كل عصر ثم أنشأت لحكم

فلم تخطئ المرمى ولا غرو إن كنت

لك العاية القصوى فإنك ملهم

[١٦ / ٦٦ - ٦٧]

وعندما يغدو الشاعر «ملهما» ويغدو الشعر «هدى الله الكريم

وحى» ، تتجاوب دلالة ما قاله شوقي

وسماء وحى الشعر من متلفي

سلس على نول السماء محرك

[٨٣ / ٢]

مع دلالة أبيات الزهاوى :

- أرى الشعر بعد الوحي أكرم هابطا

من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى

[ص : ٢٧٠]

- وهو إلى الروحى يمش

مت من قديم بالسلب

[ص : ٥٥٨]

- ويكشف الحق إثر الحق

حق عن السعين احتجب

[ص : ٥٥٧]

- ما نظمت القريض إلا بالها

م جنيد من السماء لضى

[ص : ٤٣٦]

ليتجاوز الشاعر مرتبة البشر العاديين ، في هذه الدلالة ؛ فيبدو

«أسمى من البشر» [الزهاوى / ٥٤٥] ، لا يهبط عليه من وحى ،

وما ينجلي له من كشف ، وما ينظرى عليه من إلهام .

وعندما يقرن الشعر بالحقيقة العاطلة من الملأ الأعلى إلى الملأ

الأدنى ، في هذا البعد الدلالي ، يتخذ الشعر والشاعر بصورة

«الطائر» ، ذلك الرمز للفرق الذى يحمل الحقيقة هابطا بها من

أو بصوت :

فيه من نعمة الزمان معنى

وعليه قداسة التبريل

[الشوقيات / ١٣٨]

وتقرن نبوة هذا الشاعر بالحقيقة اقتزانا بالحب ، ليتجاوب البعد
العرفي مع البعد الأخلاقي ، لتجاوب قول الزهاوى عن المثني :

إن يكن أحمد تيّاً في القو

م ها إن عليه من تزيه

فلقد كان الشعر يوحى إليه

سورا للإصلاح والتبليغ

[ص : ٧٠٦]

مع قول حافظ عن شكبير :

أناهم بشعر عبقرى كأنه

سطور من الإنجيل تلى وتكرم

[٦٨ / ١]

مع قول شوق لحقيقة للمسلمين :

والشعر إنجيل إذا استعملته

في نشر مكرسة وستر عوار

[٣٩ / ٢]

وتخلق دلالة جديدة من هذا التجاوب ، تقرن بالحب
والتجدد ، وإحياء الشعور الحي في النفوس ، فتوافق الدلالة في
بيت حافظ عن شوق :

وفي الشعر إحياء النفوس وديها

وأنت لرى النفس أعذب منع

[١١٩ / ١]

مع بيت شوق عن النبي محمد ، (صلم) :

بكل قول كرم أنت قالته

نحي النفوس ونحي ميت الفهم

[١٩٧ / ١]

ليضي هذا التوافق معنى على الدلالة المضمنة في بيت شوق :

أها الزهراء قد جاوزت قلبرى

بمدحك ، بيد أن لي انتسابا

[٧١ / ١]

وإذا كان لكل بي آية ومعجزة ، فالشعر معجزة وآية .
إن قصائده «آيات حكمة» [البارودي ٣ / ٥٨] و «آيات مفصلة»
[البارودي ٣ / ١١٤] تماثل «آيات موسى التسع» في الإكبار
[حافظ ١ / ١٤١] وتماثل «آية يوشع» [البارودي ٢ / ٥٥٥] في
الإعجاز ، فهي :

شعر من النسق الأعلى يؤيده

من جانب الله إلهام وإعلاء

فأنى بما لم يأنه . متقدم

أو تطعم الألعان في إتيانه

[حافظ ١ / ٩٣]

وتقرّب دوال مثل «روح الحقيقة» و «البراق» بين طيران الشاعر
وإسراء الأنبياء ، خصوصاً عندما تلج الدلالة على شعر حافظ ،
ويقرن التحليق بالون من الإعجاز ، تصوغه أبيات من قيل :

أطلّ عليهم من سماء عياله

وحلق حيث الوهم لا يتجشّم

وجاء بما فوق الطبيعة وقه

فأكبر قوم ما أناء وعظموا

وقالوا نحدانا بما يحجز النهى

فلسنا إذ أنساره نرسم

ولم يتحدّ الناس لكنه امرؤ

بما كان في مقدوره يتكلم

لقد جهلوه حقبة ثم ردهم

إليه الهدى فاستظفروا وترحموا

[٦٨ - ٦٩ / ١]

وكما تشر الأبيات الأخيرة إلى المفارقة التي تتطوى عليها علاقة
الشاعر بالآخرين ، تذكّر المفارقة بتوحد الأنبياء . وغربهم في قومهم
غربة «صالح في ثمود» . فكانهم الشاعر الذي قيل عنه :

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه

إن لم يكن قد جاء بعد أوانه

[حافظ ١ / ٩٣]

ولكن المعرفة التي يتطوى عليها الشاعر - وطير الله - «هرعان
ما تتجاوز» لتصل إليه وبين غيره . فتضي الاغتراب والتوحد .
وتنتقل منه إلى من حوله . كما ينتقل النور من الشمس ، أو
الكوكب . أو النجم . أو النار . أو الصباح . ويفلّو وجود الشاعر
نفسه فزين ضوء ساطع ، يقرنه بالحقيقة الجلية والحكمة الواضحة .
كانه النور الذي يبين مع مولد الأنبياء (١٢) :

ويحرك الشاعر على الأرض . يطوف على الناس «بالحنان
والرضى» ، مشفقاً على حساده ، مستظفراً لعنايه . يحوى حالهم
بقلب :

..... جوانسب

كسائن لوداي الحلق أوجاء

أو يشير إليهم بيد «ها إلى الغيب بالأقلام إيماء» :

في كل أكلة منها إذا اتجست

بسرّق دوعسد وأرواح وأنواء

أو يحاطهم بصوت

..... نغيد الراسيات له

كما تقابذ يوم النار سيناء

[الشوقيات / ٨ / ٢]

إن معجزة الشعر القصيدة معجزة دينية ، في هذا السياق ، تتقن بمعجزة الأنبياء وكثيرم ، وتتجاوز قدرة الإنس والجن ، لبقى خالدة على الدهر :

نقى الخفوس وثقى وهي ناعمة

على الدهور بقاء السبعة الطول

[بارودي ٣ / ٣٥]

والبيت الأخير البارودي ، لكن الدال المراءى في نهايته يتطوى على مدلول مزدوج ، يجمع - في إشارته - ما بين الملققات السبع والصور السبع الطول من القرآن الكريم^(١٥) ، فهو دال يتجاوب مع غيره من الدوال ، ليصل حكمة الشعر بالكشف . ويصل حكمة الشاعر بحكمة الأنبياء ، وود نبوة الشاعر ومعجزة القصيدة إلى تصور إسلامي متناصل ، لاسيما إلى تجاهله .

٤-٢

ولكن ماذا يحدث عندما لا يرسى الشاعر الحكيم مع الوحي الذي تنوده «روح الحقيقة» بل يتوقف إزاء الطبيعة ، يبحث عن الحقيقة في الأرض . بعد أن خلق وراءها في السها ؟ إن الشاعر الحكيم ، عندئذ ، يتحول إلى بشر يتأجل بشرًا ، ولا يتجدد بمركبة العناصر الفاعلة في الطبيعة بل يفصل عنها . يرقبها ويتأملها . بوصفها رموزًا منفصلة عنه ، لكنها مؤثرة فيه ، ومرتبطة بنظام هو جزء منه ، فيبحث فيها عن للمف والمغزى ، من حيث هي :

رُمُوزٌ لو استطلعت مكنون سُرّها

لأنفُرتَ مجموع المخلوقات في سطر

[بارودي ٢ / ٥٤]

ويروح الشاعر ويفدو كل يوم إلى هذه الرموز ، فيها يقول البارودي - ليبحث «أزاهير علم» ويفتح «أفقال رموز» . لكنه يدرك أننا :

إذا ما فتحنا قُفْلَ وَثَرٍ بدت لنا

مَآرِضٌ لَمْ تَفُتْ بِزِيحٍ ولا جَبَرٍ

[بارودي ٢ / ٥٧]

وعندما يتحول نموذج الشاعر الحكيم ، في هذا السياق ، ليقارن عمل «الشاعر النقي» إلى عمل «الشاعر المتأمل» . تشبب صورة «المهم» التي تناوشها الرؤيا الدينية وتعمل عليها صورة «المفكر» . تسرب في دلالاتها أن الحكمة النظرية لرؤية دينية في نهاية المطاف . ولا يقارب البارودي ، عندئذ ، بين خطوه وخطو «الحضر» ، بل يقول في تواضع الإنسان :

هذه حكمة كهل عابر

فانتصها فهي نعم المقتصر

[بارودي ٢ / ٨٦]

من كل بيت كآى الله نسكته

حقيقة من خيال الشعر غراء

وكل معنى كعيسى في عاصمه

جاءت به من بنات الشعر عذراء

[الشوقيات ٢ / ٧]

هذه القصائد الآيات هي معجزة الشاعر التي شُيِّعَ «كما شُيِّعَ هود ذؤابة أحمد» [حافظ ١ / ١١٢] ، ولكنها معجزة الشعر القصيدة التي صاغها :

... فكرَ فكرَ له

بالمعجزات قبيل الإنس والحبل

[البارودي ٣ / ٣٧]

والقصيدة التي يقال عنها :

ألا إنها تلك التي لو تزلزلت

على جبل أهوت به فهو خاشع

[البارودي ٢ / ٢٢٣]

ولعل في حاجة إلى أن أن ألفت الانتباه إلى التجاوب بين وصف معجزة «سور القرآن» ووصف معجزة «القصائد الآيات» ، في الأبيات السابقة . ولا يقتصر هذا التجاوب على «القصيدة» التي شُيِّعَ شوق - في أبيه . حافظ - «كما شُيِّعَ [سورة] هود ذؤابة أحمد [النبي]» ، بل يتجاوزها لذكر معجزة القصيدة بمعجزة القرآن . فيذكر التجاوب الدلال بآيات قرآنية ، من مثل : «قل لأن اجتمعتم الإنس والجن على أن يأتيوا بعقل هذا القرآن لا يأتيون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا» [الإسراء / ٨٨] . أو «لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعا متصدعا من خشية الله» [الحشر / ٢١] ولا غربة - مع هذا التجاوب - أن يقرن الزهاوي الشعر بالوحي ، أو يصل قواف الشعر بالإعجاز النبوي [زهاوي / ٧٠٤] . و

رب شعر له الملائك تصنو

وهي لـله سَجْدٌ وركوع

[زهاوي / ٥٩٥]

أو يقرن حافظ إبراهيم آيات البارودي بآيات التزليل :

وجئت بآيات من الشعر فُصِّلَت

إذا ما قولها أُلِّي الناس سجدا

[حافظ ١ / ٨٦]

لذكرنا دوال البيت بالكتاب الكريم الذي أحكت آياته . «ثم فُصِّلَت من لدن حكيم خبير» [هود / ١] . ويظل أثر الشعر مقتربا بهذه القداسة التي يستمع بها الوطن إلى شعر أحمد شوق ، عند حافظ إبراهيم ، وكأن هذا الوطن :

يضي لأحمد إن شدا متغما

إسغاء أمة أحمد لأذانه

[حافظ ١ / ٩١]

ولكن في اعتداد الحكيم :

لنا الناس إلا كالذي أنا عالم .

قديما ، وعلم المرو بالشئ نافع

ولست بحلالم الغيوب ، وإنما
أرى بلحاظ الرأي ما هو واقع

[بارودي ٢ / ٢١٦]

أما أحمد شوقي فإنه يقول :

«الشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يثُلب إحدى صفيه في اللبر
ويجمل أخرى في الذري... ويقف على التبات وقفة الطل ، ويمر
بالمرء مرور الويل .»

قد تذكر صورة الشاعر الذي يصف شوق قلب عينيه بين اللر
والذرى ، أو الثريا والثرى ، بصورة الشاعر التي صاغها تيسوس
Theseus ، في مسرحية شكسبير «علم منتصف ليلة صيف» ،
عندما قال : (١١)

إن عين الشاعر في جنون رهيف

تجرب ما بين السماوات والأرض ، والأرض والسماوات

ولكن ثَقَبَ عَيْنَ الشاعر ، عند شوق ، قرين القلب العاقل ، لعين
حكيم ، تأمل عظمة الكون ، للرى «بديع صنع الباري» ، وترصد
«مصابر الأيام» ، تنظم الحكمة التي تلفت الفطن ، والشعر
للحكمة - مذكان - وطن . ولذلك لا تفتن العين العاقلة للحكيم
بذلك المس الذي يجمع بين «الشاعر» و«المجنون» و«العاشر» ،
هذا المس الشكسبيرى الذي صاغه إبراهيم للزنى في بيته : (١٢)

لثلاثة رؤسهم باكر

الصب والمجنون والشاعر

بل تفتن العين العاقلة ، عند شوق ، بالحكمة المأدلة التي تجمع بين
تأمل الشاعر وتفكير الفيلسوف ، وتتصل بسوى كليها لاكتشاف
الحقيقة التي تكن وراء الثريا والثرى ، والحقيقة التي تحكم نظام اللر
والذرى ، والحقيقة التي يجمده التأمل في نفسه ومن حوله . ولقد
كشف «بنتامور» لصاحبه «المدهد» الغطاء ، عن سبيل الوصول إلى
هذه الحقيقة ، عندما حدث عن العلم الذي ليس له وطن ، والحكمة
التي ليس لها دار ، فقال له - فيما قال :

«عرفت صنوف العلم فلم أركألفلسفة يأخذها المرء من نفسه ، ثم
من حيث التفت فرأى ، وكلما قيل له فسمع . من حديث الحكام ،
إن صدقا وإن كذبا ؛ وصموت الناطق ، إن بكامة وإن بكما ؛ ونعم
المنم ويؤس اليأس ؛ ومشية المستكر وهذيان المهوس وهزيمة
الشكران ، ومن الخلل في مشاغلها ، والتحلل في معاملها ، والذرق في
مستارها ، والبرق في مستطارها ، والزهق في إقباله وإدبارها ، والفلك
ليله ونهاره ، والبحر مضطربه وقراره ، ومن النفس إذا اعتلت وإذا
صحت ، وإذا طمعت وإذا قمت ، وإذا رغبت وإذا تسلت ،

وإذا جشت وإذا اطمأت ، وإذا شكرت وإذا هجدت ؛ ومن
الطياع إذا امتحت ، والسرار إذا بلبت ، والأهواء إذا انجبرت .
مدارس لا يفرغ اللبيب منها ، ودروس لا يصبر الحكيم عنها ،
[ص : ٨٨] .

هذه الفلسفة الحكمة التي يأخذها المرء من نفسه ، ومن حيث
التفت فرأى ، هي التي تميز التقالب العاقل لعين الشاعر الحكيم في
الطبيعة والإنسان ، وهي التي تميز صورة الشاعر المتأمل عند شوق ،
وتصل شعره بالبارودي ، في الوقت الذي تميزه عنه . ولكن تتسع
حدائق عيني المتأمل عند شوق ، لتجوب العين ما بين السماوات
والأرض ، لتربط علاقة الكائنات بمجدها ، أو علاقة الكائنات
بالكائنات . ويقدر ما تأمل هذه العين الطبيعية ، من حيث علاقتها
بمجدها والإنسان ، تأمل علاقة الإنسان بالإنسان ، وتصل الزمان
بالمكان ، لتربط الإنسان في حركة بين الماضي والحاضر والمستقبل ،
متقية من علة هذه الحركة التي ترجع بكل شئ إلى مبتدى أمره
ومنتاه . وعندما تسيطر هذه العين الحكيمية على الشعر ، وتوجه
مساره ، يفسد الشعر تأملا والشاعر متفلسفا ، يستخلص «المبرة» ،
ويكشف عن «الحقيقة» ، ليشرح للآخرين طريقهم بما استخلص
واكتشف .

ولن يقول شوق ، عندئذ ، ما قاله البارودي :

سَلَّ الفلك الفؤار إن كان ينطق

وكيف يغير القول أخرس مطبق

لسائله عن شأنه وهو صامت

وتغير ما في نفسه وهو مطبق

فلا سره يبدو ، ولا نحن نروى

ولا شأوه يدنو ، ولا نحن نلحق

[٢ / ٣٥١]

بل يقول :

تلك الطبيعة كف بنا ياسارى

حتى أريك بديع صنع الباري

الأرض حولك والسما اعترفا

لسروائع الآيات والآثار

من كل ناطقة الجلال ، كأنها

دلت على ملك الملوك ، فلم تدع

لأدلة المفقهة والأحبار

من شك فيه نظرة في صمير

تعمو أقيم الشك والإسكار

[٢ / ٣٦]

فيؤس - بذلك - عنصرا دالا ، يتكرر في بيتي حافظ :

إنما الشمس ومافي آتيا

من ممان لمعت للصارفين

التقابل، هو «صورة» تتقدمها الطبيعة مظهراً من مظاهر الخالق،
فهي - على عكس الإنسان :

ليست بمخالفة ولكن صورة

فلمنت كمبعدها فجّل البديع

[زهاوى : ٤٩٨]

هذه الطبيعة (القديمة) باقية، في مقابل الإنسان (الحادث) الذي
يزول، ولذلك يصمت الإنسان، في النهاية، ويتكلم الحجر، فيها
يقول شوق : [شوقيات ٧ / ٦٤]

وتبدو عناصر الطبيعة تحولات أزلية، في هذا التقابل، يوازي
ثباتها ثبات الدهر، وتكشف دلالاتها عن ضالة عالم الإنسان وسرعة
فناءه وتغيره. هكذا تحفظ «الشمس» - «أنت يوش» عند أحمد
شوق - لمحدث القرون، فهي «من يروى الأخبار طراً» [شوقيات
١ / ٢٦٦]، وتبقى رغم فناء الإنسان ومصارع الدول :

من النار، لكن أطرافها

تسود بسالوتة لن تبعد

من النار، لكن أنواعها

إلهسية زُستت للعبيد

هي الشمس، كانت كما شامها

مئات القديم، حياة الجعيد

[شوقيات ٢ / ٣١]

تقترب «الشمس» بسميها «الحلال»، في هذا السياق، ذلك
الذي ينصف منها بالقدم والثبات :

أصحاء لآدم حسنا الملال

فكيف تقول : الغلال الوليد؟

نعدُّ عليه الزمان القريب

وعصى علينا الزمان البعيد

على صفحتيه حديث القرى

وأيام عداد ودينا ثمود

وطبسية آهلة بالملوك

وطبسية مقفلة بالصعيد

يزول ببعض سناه الصفا

ويبقى ببعض سناه الحديد

ومن عجب وهو جد اللباب

يسيد الليالي فيما يسيد

[شوقيات ٢ / ٢٩ - ٣٠]

ويصل هذا السياق بين «الشمس» و«الحلال» - في نصائد
شوق - وبين «النيل»، ذلك الذي لا تنرى من «أى مهد» في

القرى يتدفق»، وذلك الذي أنشأ «راووق الدهور» ولم تزل به
«حماة»، كالمسك للأنثى. [شوقيات ٢ / ٦٥ - ٦٦]

إن العلاقة - بين هذه العناصر الثلاثة - «الشمس»،

حكمة بالغة قد مثلت

تسوده الله لسفود غاليلين

[١٩٦ / ١]

مثلاً يتكرر في بيتي الزهاوى :

ساق الطبيعة أرضها وسماتها

غير الطبيعة ما يضرُّ ويضع

هي مظهر ليك جمل - جلاله

والله يطلبه المحقول فترجع

[ص : ٤٩٨]

ويتكرر - أخيراً - في بيت الرصافي :

مشاهد في تلك الرقى ومناظر

جملت على أطرافها قدرة البازي

[٢٦٣ / ١]

ويبدو الشعر «مرآة» بها صور الطبيعة تظهره، فيها يقول الزهاوى
[ص : ٢٧١]. ولكن تكشف المرآة عن للغزى البينى للكون،

فكانها «سفر قديم ذو فصول»، والكائنات السطورية. [الزهاوى :
٧٢١] ويرتبط تأمل الشاعر الحكم، في هذا السياق، بقراءة كتاب

الطبيعة، والتطلع في مرآتها، تعرف ما في سطور هذا الكتاب من
الحكمة، وما ينعكس على صفاء هذه المرآة من المغزى. ولماذا

لا تقول مع الزهاوى :

إن هذا الوجود سر تفسى

في سماء وسبعة الأرجاء

ولسعل الحكم يفسراً فيها

من مراد الحقيقة الخرساء

كلمات، ولقد تكون رموزاً

كتبت في صحيفة زرقاء

أعين الجاهلين مها تارت

لاكرها كأعين الصلياء

[ص : ١٤٨].

٤ - ٢

والحكمة التي تتطوى عليها سطور هذا الكتاب قرينة المغزى الذي

ينعكس في المرآة. إنها حكمة من طراز متميز، تفتتا إلى كون
محكم، تشير عناصره إلى صانع مطلق، نسق هذا الكون في أبداع

نظام ممكن. وتوازي الطبيعة الإنسان، في هذا الكون، ولكن
لتنصف الأولى بالثبات، وينصف الثاني بالتغير، ضلالة الطبيعة

بالدهر علاقة ثابت بالثبات، أما علاقة الإنسان به فهي علاقة
الزائل بالدام. وينطوي ثبات الطبيعة على مغزى ديني، في هذا

وهـ الحلال» ، وهـ النيل» ، كأنملة - هي العلاقة بين عناصر الطبيعة الثانية الأرضية ، من حيث هي «صورة قلعت كميدعها» ، في مقابل الإنسان الحادث ، الذي لا يعرف سوى «الزمان القريب» . ولذلك تبدو حياة الإنسان ، في تأمل شوق ، قريبة حلم سريع الزوال ، خاضع كالقوى ، عابر كالعليف ، واه كجمل الوريد ، قصير كالدقائق والوانى .^(١٨)

ويصل هذا البعد الدلالي بين شعر شوق وشعر سلفه البارودى ومعاصره الزهاوى^(١٩) ، لمتأكد قصر الحياة الإنسانية ، في مقابل الاستعداد اللاتىالى للطبيعة . ويدور الزمان الإنسانى زماناً قريباً ، متغيراً ، سريع الخطى ، في مقابل زمان الطبيعة ، البعيد ، والثابت الباقى . وإذا كانت حياة الإنسان ، في هذا التقابل ، «سنة من كرى وطيف أمان» ، فما يقوله شعر شوق «شوقيات ٢ / ٤٩» ، فإن هذه السنة سرعان ماتتتهى ، تخلفها الحقيقة التى يتجدد على وقعها الطيف ، وتلويح تحت شمس صبحها أفئاض الحلم القصير ، فلا يبقى ثابته سوى عناصر الطبيعة التى تملأ الإنسان ، بانتظامها الأزل ، وإطارها الدائم ، ومفازها الذى يدل على يدعى صنع البارى ، في الكون المحكم الذى نعيش فيه .

وتتحرك عناصر الطبيعة حركة معقدة ، في رمان هذا الكون المحكم ، تخضع لقوانين ثابتة ، وتمكن قوانين دائمة . وأهم ما يلتصق بالإنسان ، في هذه الحركة ، دوريات المنظمة التى تتكرر معها الحركة ، متعاقبة تعاقب الليل والنهار ، متتابعة تتابع الغروب والشروق ، متوالية توالى الخريف والربيع . ولا يبدو جليداً ، مع هذه الحركة ، سوى تجلياتها الخفية ، التى تتقلب من حال إلى حال ، تقليب النجم ما بين الظهور والغياب ، أو تقليب الزرع ما بين الغاء والذبول . ولكن تعود التجليات المتتيرة إلى علية الحركة نفسها ، فتتتابع العناصر والظواهر ، على نحو يؤكد أن :

الـ كـون شئ لـ ثابت

والخادلات به تطوف

[زهاوى ، ص : ٣٨]

ويفرض هذا الثبات الكونى صورته على العناصر والظواهر ، فيتجلى تكراراً منتظماً ، في دورة الفلك ، وحركة النجم ، وتتابع الليل والنهار . وظهور الشمس للفتن بالقاء ، وغروبها للفتن بالذبول ، فترقأ في شعر البارودى :

- فلك يدور . وأنجم لاتأفل

تبدو وتغرب في فضاء أقم

[٣ / ٥٠٢]

- نهار وليل يلبان . وأنجم

تغيب إلى ميقاتها ثم تشرق

[٢ / ٣٥٣]

- تغيب الشمس . ثم تعود فينا

وتسلى - ثم تخضر البقول

طبائع لا تعب مرددات

كما تعرى وتشتعل الخفول

[٣ / ٢٠٢]

ويؤكد هذا التكرار أن حركة كل شئ في الكون ثابتة ثابت محيط الدائرة ، منتظمة انتظام حركة «الدولاب» . هذا الانتظام الثابت لحركة الدائرة ، أو «الدولاب» ، هو الذى يحكم حركة الأرض حول الشمس ، وهو الذى يحكم حركة القمر حول الأرض ، بل يحكم حركة الأكوان كلها ، فترقأ في شعر الزهاوى :

- وهكذا الأرض حول الشمس دائرة

كما يدور حوالى أرضنا القمر

[ص : ٦٠]

- تدور حول أمها

ذكاء كاشع

[ص : ٦٣]

- والأرض بنت الشمس قلد

حزم أمها جريا وتحدى

وتدور في أطرافها

مشدودة بالجذب شدا

فتطوف مثل فراشة

لاقت بجمع الليل وقدا

ويدور محورها ثورته

نحو نور الشمس خيدا

[ص : ٣٧]

- إنما أكران تدور على نفسها

دور الرحى مرعات

[ص : ٦٨٦]

- أما الزمان فإن في دورانه

مسيطر الآزال بالآباد

[ص : ٥٦٦]

- إن ناموس الدور أشمل نامو

س وإن لم يرق هناك فريفا

[ص : ٥٣٨]

وإذا كان كل شئ يدور ، في الكون المحكم الذى نعيش فيه ، فليس هناك شئ ثابت سوى مبدأ الحركة نفسه . في تعاقبها المنتظم ، وتجلياتها التى تغتد بين السماء والأرض ، والآزال والآباد ، وتكرارها الذى لا يغبى مترددا في الطبائع الإنسانية . والأساس في ذلك كله مبدأ آخر مؤداه :

ما في قوى الإنسان أوتركيبه

شئ إلى غير الطبيعة ينتمى

[زهاوى ، ص : ٢٤٠]

وكما ينسرب هذا المبدأ في ظواهر الطبيعة ، ينسرب في حياة الإنسان ، فيضها معا ، ليجعل منها بعض تجليات «الفلك

ـ فلک دار علی الشمس ، طورا

فی القرب ، وتارة فی ابتعاد

[٥٨ / ٠]

ـ هکذا دار دار ال کون ، من حید

سٹ انتهى عاد راجعا للبادی

[٥٨ / ١]

علی هذا النحو ، تتعاقب حركة «الفلک الدّوّار» بین تقیضین متقابلین ، تتطوّر علیها استدارة «الدّائرة» ، أو «الدّولاب» ، وتتعاقب ظواهر الطّبیعة نفسها ، ما بین اللیل والنّهار ، والغروب والشرق ، والخريف والربیع ، والذّیول والجماء . وتظل حركة الزّمان الأبدی لهذا «الفلک الدّوّار» حركة دائریة . ولكنها تظل - مع ذلك - حركة تتعاقب فیها التقیضان ، تعاقب دورة الشمس ما بین ظهورها وخفائها ، وتعاقب دورة الزّرع ما بین ذیوله وخضرته .

وإذا تأملنا الإنسان ، من حیث علاقته بالطّبیعة ، علی أساس من تجاورهما الذی یخضع لتاموس الدور ، أو حركة «الفلک الدّوّار» ، واجهنا التّکرار الدّائری لحیة الإنسان فی الطّبیعة من ناحية ، وتعاقب هذا التّکرار ما بین تقیضین متقابلین من ناحية ثانية .

ویقرّن الدهر - فی هذا السّیاق ، بالأيام والحیاة والدّنیة والنّاس ، ولكنه الاقتران الذی یثی بسطوة العلة المطلقة الّتی تتطوّر علیها الحركة الدّائریة بالإنسان بین تقیضین : هما : المیلاذ والموت ، والبقاء والزّوال ، والسّعادة والشّقاء ، والنّعم والبؤس ، والفصح والبکاء ، والارتفاع والانخفاض ، والرّجاء والیأس ، والغدو والرواح ، والأمن والخوف . وتواجه هذه الآیات الدّالة للبارودی ، وشرق ، والزّحای علی السّواء :

ـ والدمر ایام تجید صرطها

وتشید ، فهی هوادم ویوانی

[بارودی ٤ / ١٤٢]

ـ ألا إیما ایام دولا ب خدعة

تعود علی أن لیس من علما قزوی

فینا قری نعلو علی النجم رفعة

بین کان یهواها . إذ انقلب نوى

[بارودی ٤ / ٢٠٨]

ـ هکذا الدهر : حالة ثم حد

ماخال مع الزمان بقاء

[شوقیات ١ / ٢٢]

ـ هکذا الدهر : حالة ثم حد

ماخال مع الزمان دوام

[شوقیات ١ / ٢٤١]

ـ قلب النسیا یجدها قیا

صرّت من أنم أو أبؤس

وانظر النّاس یجد من سلا

من سهام الدهر شجته القیسی

[شوقیات ٢ / ١٧٢]

الدّوّار» ، فی حركته الکونیة المنتظمة ، وفی دورانه الذی یصل بین الأرض والشمس والنجوم والأقمار ، وفی تکراره الذی یجاور بین تحلب حیاة الکائنات وتقلب فصول الطّبیعة .

وعندما یسأله الرّصاف ، فی هذا السّیاق ، قائلا :

سل الفلک الدّوّار عن حركاته

یعل هو فیها دائر باختياره ؟

[١٠٥ / ١]

فإنه یکرر السّؤال الذی طرحه البارودی من قبل :

سل الفلک الدّوّار إن کان ینطق

وکیف یجیر القول أنعرس مطبق ؟

[٣٥١ / ٢]

ویعید نفس النّصیر الدّلال الذی تکرر فی سّؤال حافظ

سل الفلک الدّوّار هل لاج کوكب

عل مثل هذا العرش أو راح کوكب ؟

[١٢ / ٠]

ویربط التّکرار - کالاعادة - بتقالید أسلویة ، تصل بین شعراء الإحیاء ، وتؤسس ثوابت متکررة . ولكن الثّوابت المتکررة نفسها تنبئ - عن رؤیة تتطوّر علیها ، وتثی بتظهور متأصل ، تتسرب عناصره فی قصائد متباعدة ، تتصل فیها ینها ، علی أساس من هذه الرؤیة القارة فی أحیاق القصائد .

ولعل أهم الثّوابت الأسلویة ، فی هذا السّیاق ، التّضاد . ذلك الذی یکشف عن عنصرین متقابلین . ینطوّر تقابلیها علی مغزی دال . إنه التّضاد الذی یواجه فیهِ اللیل والنّهار ، والغروب والشرق ، والخريف والربیع ، والموت والحیاة . ولكن للمواجهة نفسها تتم علی مستوى التّزامن ، حیث یتجاور التقیضان فی الآن ، تجاور الحیر والشر فی الإنسان ، أو تجاور الموت والحیاة فی ال کون - ولكن ینمّ التّکرز علی مستوى التعاقب ، فیتکرر التقیضان متتابعین عبر الزّمن . کأنهما مظهر آخر لتکرار حركة ال کون الّتی تخضع لتاموس الدور .

وإذا کان «تاموس الدور» ینمّ حركة متکررة ، فی هذا السّیاق ، یدور بها «الفلک الدّوّار» حول نفسه ، أو حول غیره ، فإن التّکرار الدّائری الثّابت لهذه الحركة ینمّ تعاقبا عبر نقاط ، یشکل تقابلیها الرّأسی أو الأفقی تضادا أساسیا ، هو مظهر من مظاهر الحركة نفسها ، فی دورتها الّتی یقرب فیها اللیل والنّهار یتقابله ، وفی دورتها الّتی تغیب فیها الشمس لتعود مشرقة ، فیضاد غروبها مع شرقیها ، فقرأ فی شعر الرّصاف :

ـ وهکذا الظلمة تنو الضیاء

والضوء للظلمة یتنبع

وعن فی ذلک وفی ههنا

بالنوم والبیظة تستمتع

[٦١ / ١]

- إن الحياة سعادة وشقاوة

يتماثلان، وضحكة وبكاء

في قلب من يحيا على ضحك به

يسئ بنج نارة ورجاء

ليل صبح سوف يسفر باديا

بعد الظلام ولنهار مساء

[زهاوى : ص : ٤٦]

وكا يصل التضاد بين الإنسان والطبيعة ، يجاور بين مونه

وذبول نباتها ، ودورة حياته ودورة كواكبها ، عطا يجاور بين سعادته

وشقاؤه ودورة الفلك الدوار بالسعد ، أو بين شقاؤه ودورة الفلك

الدوار بالنحس . ولذلك تتجاوب الدلالة الدائرية لهذا «الفلك» في

أبيات البارودي :

فَلَيْكُ ، لا يزال يجري على النا

س بسدين ، من علا وهوان

فهو طورا يكون كالوالد الب

و، وطورا كالتالم الضمان

ليس يُقي على وليد ، ولاكم

ل، ولاسوقة ، ولاسلطان

[١٠٨ / ٤]

مع الدلالة الدائرية لنفس «الفلك» في بيت شوق :

مَتَّعَ اللَّيْلُ وإن طالع المدى

فَلَيْكُ سالصها مستقر

دائر الدولاب بالناس على

جانبه الرقيق والمنحدر

[١٦١ / ٢]

ويؤكد التجاوب ثبات عناصر الرؤية الحكيم التي تصل بين

شوق والبارودي . ولكن يتطوى التجاوب على منظور متميز ، يبدو

مع التضاد ، في حياة الإنسان ، مجل للتضاد في عناصر الكون ،

وعلى نحو ين - فسننا على الأقل - الإرادة الحرة للإنسان إزاء

سطة الفلك الدوار . في تقليب بين المرتق والمنحدر ، وتبدل بين حائل

الرحمة والغضب . إن تغلب الحياة الإنسانية ، بين وجهي التضاد ،

وتغلب حاله ، تكرار محدود ، في الزمان الإنساني القريب ، لنقاط

التضاد الأوسع ، في زمان الدائرة المطلق للكون . وكما ينعكس

التكرار المطلق على التكرار المحدود ، يتجاور الإنسان والطبيعة ،

ضمن حركة الأرض ، في رواحها وغدوها ، وكونها وفسادها ،

فقرأ للزهاوى :

إنما الأرض وهي ما نحن نحي

لوقسه بين رالح أوغداى

كوكب مظلم بطون من الشم

س حشيشا بكوكب وقاد

وعلى وجهها ناز وليل

فهى لا تسفى عن الأعداد

عالم يخفى وأتصر يسبدو

والذى يخفى عتاد البادى

وفساد يجيىء من بعد كون

ثم كون يجيىء بعد فساد

[ص : ٥٩٩ - ٦٠٠]

٤ - ٣

قد لا يبق شيء على حاله ، في هذه الحركة الدائرية للأرض ،

بين تقيضين ، ولكن من الواضح أن كل تقيض يفضى إلى تقيضه ،

مثلا تفضى النقاط الواقعة على محيط الدائرة إلى ما يتلوها أو يقابلها .

وكل نهاية تفضى إلى بداية متكررة ، في هذا السياق ، مثلا يفضى

الغروب إلى الشروق ، أو يمثل الذبول النقطة التي تنحبها نقطة العاء

المجاورة ، أو المضادة ، على نفس محيط الدائرة . ولذلك يقترن تشبيه

الحركة الدائرية - التي تدور منها مصائر البشر بين تقيضين - بحركة

«الدولاب» ، تلك الآلة الدائرية الشكل والحركة ، تدور على محور

ثابت ، لنسق الماء ، أو ترفع الأثقال ، مكررة تماقيا على نفس

النقاط ، فتطو بالإنسان إلى النجم ، ثم تنوى به إلى القاع ، دون أن

تروى ظمأه ، فيها يقول البارودي : أو تنور بالإنسان في دورتها بين

المرتق والمنحدر ، فيها يقول شوق .

ويقترن تشبيه هذه الحركة الدائرية ، بالمثل ، بحركة عقارب

الساعة ، تلك التي يتكرر تماقيا على أرقام متتالية ، فضلت رقما إلى

آخر غيره ، لكنها تعود إلى الرقم الأول ، ففكره كما يكرر الشروق

ضياه ، أو يكرر الموت حضوره . ولا يقتصر الأمر ، في التشبيه

الأخير ، على بيت شوق :

دقات قلب الموء قاتلة له

إن الحياة دقاتك وثواب

[١٥٨ / ٣]

بل يتجاوزه ليدنو التكرار دالا ، فيقترن التضاد بين جانبي

«الدولاب» - المرتق والمنحدر - بحركة دائرية عاتلة ، هي حركة

«عقارب ساعة» :

يدق بمقرقنا القضا

ويجري المقادير في السلوب

[١٤٨ / ٢]

وكما تؤكد حركة «عقارب الساعة» الانتظام المحكم لحركة الدائرة ،

أو «الدولاب» ، في هذا السياق ، تؤكد الحركة قصر «الزمان

القريب» الذى يعيش فيه الإنسان ، بالقياس إلى «الزمان البعيد»

الذى تقترن به عناصر الطبيعة ، ولكن تظل الحركة في «الزمان

القريب» صدى ، أو مجل متكررا للحركة نفسها في «الزمان

البعيد» . ولذلك تقترن «حركات الساعة» بحركات الدهر ، فذكر

«الساعة» التي ضمنها الإنسان بلبدا الأزل الذى يحكم حياته وحياة

الطبيعة على السواء :

جرت حركات الدهر في هراتها

وبانت مواقيت الورى بهاها

ويقرن الثبات بالتكرار ، في هذا السياق ، إذ تتكرر الأشياء والأحداث ، في حياة الإنسان ، تكرار الظواهر والعناصر ، في حياة الطبيعة . والنتيجة الواضحة للتكرار هي التشابه الذي يندرج بالمتشابهات إلى حال من الاتحاد ، فيختل التباين تحت وطأة التقاطع . وتتجاوب دلالة أبيات الزهاوي ، في هذا السياق ، مع أبيات شوقي ، خصوصا حين يقول الأول :

- لمعرك قد تشابت الليالي
فلا في عودها شيء جديد
نار بعمده بأني نار
وليل كئيبا ولبي يعرود
[ص: ٣٨]

- غلت الدهور ومرت الأعمار
والليل ليل والنهار نار
للأرض أدوار ولست بمعارف
حتى متى تستعاقب الأدوار
[ص: ٤٤]
ويقول الثاني :

- سنون نعاد ، ودهر يُعبد
لمعرك منا في الليالي جديد
[٢٩ / ٢]

- أناس كما ندرى ، ودنيا بخافا
ودهر رخي نسارة وعبر
وأحوال علق غابر متجدد
تشابه فيها أول وأخير
تمر نباحا في الحياة كأنها
ملاعب لا ترعى لمن ستور
[٨٢ / ٣]

ولكن يلتفتنا بيت شوقي الأخير إلى تشبيه آخر دال ، يصل بين حياة البشر الثانية والـ «سرسية» أو «الرواية» التي تتكرر أصولها وأحداثها إلى ما لا نهاية ، فيلفتنا - بتكراره - إلى جملة آخر حركة «عقارب الساعة» ، أو «الدولاب» ، أو «الفلك الدوّار» . وتبدو الحياة - في هذا الجمل - أشبه بسرسية ثابتة ، لا يُرعى لها ستار ، الأدوار فيها متعددة سلفا ، والأحداث متكررة أبدا ، ولا جديد فيها سوى للمشاهدين ، يؤدون نفس الأدوار ، ولكن تترك النوبة للمتلين ، وتبقى الأدوار على حالها ، ليؤديا غيرها إلى حين .

إنما العالم الذي منه جئنا
ملمب لا ينزع التقيلا
[الشوقيات ٣ / ١٣٤]

عل وجهها خطت علام تهدي
يا السناس في أولفانها لشاهها
مشت بين آتات الزمان تقيبه
وما هو إلا مشيا وعطشاه
[رصفاني ١ / ٦٤٥ - ٦٤٦]

وبتل هذه التشبيهات ، تؤكد الدورة الأبدية التي يدور فيها كل شيء نحو بدله ، ولكن تعود دوال «الفلك الدوّار» إلى الظهور ، فتضرب حركته بحركة دورة الدهر التي تصل بين حياة الإنسان والطبيعة ، في شعر شوقي ، فتوازي الأولى الثانية وتماثلها ، ليدور الدهر - بالإنسان - عبر نقاط أربع ، كأنها الفصول الأربعة للطبيعة :

هو الدهر : ميلاد ، فشكل ، فأنيم
فذكر كما أبهى الصدى ذاهب الصوت
[٤١ / ٣]

وتسرب هذه الدورة في كل شيء ، لتشمل بانتظامها الحب ، الذي يدور كذلك عبر سبع فواصل ، كأنها دورة أيام الأسبوع ، التي تنتهي تليداً من جديد :

نظرة ، فاستماسة ، فسلام
فسكلام ، فوعد ، فلقاء
لفراق يكون فيه دواء
أو فراق يكون منه الدواء
[١١٢ / ٢]

تتحول نهاية الحب إلى بداية لنفس الدورة التي تصل بين حركة «الفلك الدوّار» ، وحركة «الدهر» ، وتقلب عواطف الإنسان .

وليس هناك شيء جديد بالمعنى الحقيقي مع هذه الدورة الأبدية . إن الجديد تسخ لتقدم سابق عليه ، وتعاقب جانب من نفس الحركة الدائرية ، بين المرتق والمنحدر ، أو العلا والمهوان . والثبات هو الخاصية المؤكدة لهذه الحركة ، أما التغير فهو مجرد عرض ، ينشئ تحته الجهر الدائم للثبات ، فهو - أي التغير - مجرد جانب من دورة ، تتصل نهايتها ببدايتها ، ليكرر فيها التقيض نفسه ، مثلاً تتكرر العناصر والفصول والأيام ، ويتعاقب فيها التضاد ، مثلاً يتعاقب الشروق والغروب ، والميلاد والموت ، والقاء والذبول . وليس هناك سابق أو مسبوق بالمعنى الحقيقي ، في هذه الحركة ، فالسابق مسبوق ، والمسبوق سابق في الوقت نفسه . كلاهما ثابت في مكانه ، عل جوانب «الدولاب» ، أو عيط الدائرة ، أو جوانب «الساعة» التي تمر عليها نفس «العقارب» ، تشير إلى حركة «الدهر» الذي يدور مع «الفلك الدوّار» :

وإذا كان الدهر ذا دوران
لم تكن سابقا ولا مسبوقا
[زهاوي ، ص : ٥٣٨]

عبرتها ، ولا تتغير أحداتها ، أو يتغير التضاد بين بدايتها ونهايتها ، حتى
لوتغير المظهرن العاريون فيها ؛ فالثبات - في هذه المسرحية ،
أو الرواية - قرين العبرة المتكررة ، التي ينطوي عليها بيت شوق :

بطل الموت في الرواية ركن

بنيت منه هيكلًا وفصولًا

[١٣٤ / ٣]

وأبيات الرصافي :

أرى كل حي في الحياة مثلاً

رواية رؤيا في كتاب المقادر

رواية رؤيا قد جرت في ديوان

فبالمعنى حتى انتهت في القادر

لقد قلتم الموت الحياة أمامه

لدنيا ، ومن يُنكر فليس بطادر

[٥٧٧ / ١]

وإذا كانت هذه « العبرة » تؤكد أن حياة الإنسان وإرادته « في
قبضة مبدئ الكائنات ومصيرف الحادثات ... الذي أبدع الأشياء على
وفق حكمته » ، تتلم هذه « العبرة » الإنسان التواضع ، فيعرف
« كيف يحترف الدنيا ويعتزم الدين جميعاً » ، فيما يقول شوق
[٥٥ / ٢] ، أو يعرف أن « سنة الله ما لها تبديل » ، فيما يقول
الزهاوي (ص ٣٠٠) :

فلا ملام على ما كان من حدث

فكلنا بيد الأقدار مرتين

فما يقول البارودي [٣٧ / ٤] :

وليس في الإمكان عند النسي

أهدع مما غخلق المبدع

فما يقول الرصافي [٦٧ / ١] .

٩ - ٥

هذه العبرة التبريرية التي تعلم الإنسان التواضع دال بشير إلى
مدلول ، يتكرر ملحا ، كلما مضينا مع حركة هذه الدائرة الكونية
الثانية ، ونجلياتها المتباينة في سياقات الشعر الإحيائي . ويتكشف هذا
المدلول عندما نلاحظ أن عيني الحكم الإحيائي تركزان ، في حركة
الدائرة ، على الجانب السالب من حاضر ، يمثل المنحدر ، ويتقرن
بالتباين ، ويرادف « الذلول » و « الغروب » و « الموت » ، في مقابل
جانب آخر موجب ، يبدو غائبا ، مقفرا بالماضي ، لكنه يمثل
« الارتفاع » ، ويرادف « إلهاء » و « الشروق » و « الميلاد » .

والتباين نفيس الحركة ، ولكنه - في الوقت نفسه - قرين هذا
التكرار للملح لحركة الباترة على نقطة بعينها ، تتصق فيها حركة

ولكن هذا العالم - الذي منه جئنا - ليس علما عقليا ، خاليا من
للغنى أو للملح ، كما يحس التشبيه نفسه في سياقات أدبية مغايرة ،
تطوّر على رؤى عاقلة لرؤية الشعر الإحيائي . إن هذا العالم
لا ينطوي ، فيما يصوره تجاوب سياقات الشعر الإحيائي ، على
ما يشبه - مثلا - تلك الحياة التي وصفها « مكث » - في مسرحية
شكسبير المروعة - بأنها : (٥٠)

ظل يتحرك ، ومثل باليس ،

يقضي ساعته فوق عظمة المسرح مزهوا مهتاجا ،

ثم ينجث إلى الأبد ،

فهي حكاية يروينا أهلها ، كلها صلب وعصف

بلا معنى .

قد يؤدي « المثل باليس » دوره ، « مزهوا » ، ثم ينجث ، في
السياقات الإحيائية للتشبيه ، ولكنه لا ينجث إلى الأبد . وأهم من
ذلك أن « الحكاية » نفسها لا يروينا « أهلها » ، بل يروينا حكم
عاقل :

بنطق من فطنة لما حكمكم

تبريء لقلب الجهول من وصبه

[رصافي ١ / ٦٩٩]

ويكشف هذا الحكم العاقل عن « بديع صنع الباري » ، فيكشف
عن « حيرة » هذا العالم الذي منه جئنا ، حيث يشير كل مصراع إلى
صانعه ، ويدل كل مدلول على علته . ولقد قال البارودي :

ما غلّق الله العزى باطلا

ليترسعوا بين السوداء مندى

[٢٧٣ / ١]

وقال الزهاوي :

وإن الطليعة في سيرها

فما سن ليس عنها حويل

[ص : ٤٨١]

وقال الرصافي :

وقد برأ الله العوالم كلها

فوالتر فيها حار من ظل فاكرا

نرى كل شيء عاقلا نحو بدنه

إذا نحن حكمنا النسي والبضائرا

[١ / ٧٦٤]

ولذلك يتحرك كل شيء ، في « هذا العالم الذي منه جئنا » ، حركة
فيها « أثر القصد والساد » ، كما يقول الزهاوي (ص : ٦٧٤) .
ولكنها حركة بين تقيضين ، في مسرحية أو رواية متكررة ، لا تتغير

وقد يضيق هذا السجن ليقصر على الإنسان ، فيقول البارودي فكيف نوانا صانعين ، وكنا

بقارورة صماء ، والباب مقلد ؟

[١٨٩ / ٣]

ولكن يتجاوب السجن العام - رغم رحابته - مع السجن الخاص - رغم ضيقه - ليصبح الإنسان نفسه «أسيراً للقدرة» ، مرتباً بيد الأيام ، «وعين حوادث تودي بمجده» ، لا إرادة له في مواجهة حركة «الدهر» التي تتقلب من الضد إلى الضد ، وتترصص بهذا «المثل البائس» في كل خطوة يخطوها . وتكرر هذه الصور الالافية في شعر البارودي :

- إن الحياة وإن طالت إلى أمد

والدهر قرحان ، لا يبق ولا يذر

لا يأمن الصامت المصوم صوته

ولا يندم عليه الناطق البئر

[١٢٧ / ٢]

- والدهر كالبحر لا يثقل ذا كمر

وإنما صفوه بين النوى لمع

[٣٦٣ / ٢]

- كذلك الدهر ملأى عروب

يسهر أعضا الطاعة بالكذاب

فلا تركن إليه ، فكل شيء

سراه به يثول إلى ذهاب

[١٠٣ / ١]

- ألا إنما هذى الليالي عقارب

تدب ، وهبلا الدهر ذئب مخادع

[٢١٤ / ٢]

- وما الدهر إلا مستعد لولبة

فحذرله منه فهو غصيان مطوى

[٣٥٧ / ٢]

- والدهر للإنسان يوماً آكل

وكمل شيء في الزمان باطل

[١٨٢ / ٣]

- فما الدهر إلا نابل ، ذو مكيدة

إذا نزعته كلاء في القوس لم يثر

[٢٠٧ / ٤]

- والدهر مصير عبرة لولائنا

ننقلو سجل العذر من آتامه

[٥٧٧ / ٣]

ولا يتعقب «الدهر» من حال إلى حال ، في هذا السياق ، بل يثبت على حال واحد ، في حاضر يضيق كالسجن ، ودنيا تبدو كالأقوى أو السراب . ويتقن «الدهر» بتشيبيات لافية ، في حاله الثابت ، تتطوى كلها على دلالة متجاوزة العناصر ، تقتنر بالفتك

«الفتك الممّار» بالنحس وليس السعد . ويبدو الأمر كما لو كانت عين الحكم الإحياي منجذبة إلى هذه النقطة ، في الحاضر ، تتابعها ولكن لتعود إليها ، وتقرّ منها لكنها تراها فيها حوماً .

وبين الثبات والسلب يدور كل شيء مكرراً نفسه ، في الحاضر ، فتقل وطأة الثبات لتبدو قرينة سجن يتي الحركة . وتنقل وطأة السلب فتبدو قرينة «دهر» يطيح بالأمن والأمل . وتبدو «الحياة» ، أوه الدنيا ، «قرينة أفعى» قاتلة أو «سراب» مخادع ، فهي «عالم قلب» و«عمران» و«شيك خراب» ، ونقرأ في شعر شوقي :

- أعا الدنيا أرى دنياك أفعى

تسبلك كل آتية إهابيا

ومن عجب تشييب عاشقيا

ولستيم وما برحت كعبيا

[٦٩ / ١]

- ومن تضطك الدنيا إليه فيختر

بمت كفتيل الغيد بالسمات

[١٠٠ / ١]

- وما الحياة إذا أظلمت ، وإن عدت ،

إلا برّاب على صحراء يلتمع

[١٥٧ / ١]

- ساءلك يادلبا خداع سراب

وأرسلك عمران وشيك خراب

[٢٩ / ٣]

- عالم قلب ، وأحلام علق

تسبارى غسابة وفسطانة

[٢٥٢ / ١]

- لبست هذه الحياة علينا

عالم الشر وخشيه وأسامه

[٨٧ / ٢]

ويدور زمان «الحياة» - «أوه الدنيا» - بالإنسان ، فما يشبه حركة السرجة المتكررة ، أو الساعة ، أو الدولاب ، ولكن تنطلق الحركة على نفسها ، في تكرارها السالب ، فتحول الحركة إلى سجن ، تنطلق الحياة معه على نفسها ، وتضيق «الدنيا» فيه على الإنسان ، وتندور حركته مقيدة ، مرسومة سلفاً ، محكومة بإرادة مطلقة ، لا قدرة لأحد على مواجهتها .

قد يتسع هذا السجن ، ليشمل كل ما في الوجود ، فيقول الزهاوي :

كل ما في الوجود فهو لعمرى

من نواويس الكون في أصفاد

[ص : ٦٠٠]

والثمنير ، مثلاً تفتقرن بالحادعة والمخالطة . وكما تطوى هذه الدلالة على « عيرة » مصدرها الدهر ، تؤكد هذه الدلالة ضيق السجن على القرية ، وسطوة القوة القاهرة التي تواجهها القرية في حاضر ، يتناوشه الخطر من كل جانب .

قد يبرر البارودي هذا الإلحاح السالب على الدهر ، ليفر من بعض الزلائق البنيية ، فيقول في مقدمة ديوانه :

« وقد يقف الناظر في ديوانى هذا على أبيات قلنا في شكوى الزمان ، يعظن في سواد من غير روية يميلها ، ولا عذرة يستينها ، فإني إن ذكرت الدهر فإنا أقصد به العالم الأرضي لكونه فيه ، من قبيل ذكر الشيء باسم غيره لجوارته إيائه ، فقولوه تعالى : (وأسأل القرية) أى أهل القرية . » [٥٩ / ١]

ولكن التبرير نفسه يتطوى على دلالة لافقة ، تتجاوب مع تكرار دوال « الدهر » الطاغى القاهر ، وسوء الظن بالزمان والشكوى منه ، في شعر الرصافي والزهاوي وشوقي وحافظ على السواء . إنه التجاوب الذى يصل بين « الدنيا - الأفعى » و« الحياة - السراب » وه الكون للكيف في أصفاد « من ناحية ، والإنسان الذى يتغلغل عليه الحاضر كأنه « قارورة صماء » من ناحية ثانية . وكما يكشف هذا التجاوب عن حاضر سالب ، يجذب سلبه عين الحكيم الإحيائي ، تثبت العلاقة - في هذا الحاضر - بين الدهر والإنسان ، لينطلق الزمان كالدائرة ، وينطلق المكان كالسجن ، فلا يبدو ثمة أمل سوى تقبل السجن ، وتقبل هبوط ذلّال الزمان نحو منحدرة .

وتبدو العلاقة لافقة بين « الدهر » و« القضاء » و« القدر » ، في هذا السياق . وإذا كان الدهر أشبه بقوة سمرمية طاغية ، تتحكم في المصائر ، فإن القضاء والقدر أشبه بسلطان المحترم الذى تفرسه هذه القوة . وتتجلى « يد الزمان » ، في هذا السياق ، بوصفها أداة الدهر التى تقود الإنسان ، كما تقاد الدابة ، نحو غاية طمعا عند صاحب الدهر ، وليس الإنسان :

- والمهر طوع يد الزمان يقوده

قود الجنيب لحاية لم تعلم

[بارودي ٣ / ٥٠٢]

- نلظن بأنا قاهرون وإننا

نقاد كما قيد الجنيب ونصحب

[بارودي ١ / ١٠٣]

ولا تخلف هذه العلاقة الثابتة بين « الدهر » و« الإنسان » ، في شعر شوقي ، كما هي عليه في شعر البارودي ، إذ تأخذ ، عند الثاني ، صورة العلاقة بين الراعى الحازم ، اليقظ ، والقطيع العاجز الغافل . قد تنأى بعض حملان القطيع على النعام ، أو يخرج بعضها على المسار ، ولكن هراوة الراعى لا تلبث أن تردعه إلى المسار المحترم والنهاية للرسموة ، فيتحرك البشر :

بجرّاح ويغدى بهم كالقطيع

مع على مشرق الشمس والمغرب

إلى مسترع أسفوا هيره

وراع غريب الحصا أجنبي

[٢ / ١٤٧]

ولكن تركّز دلالة الصورة المتكررة على قوة الراعى وسطوته وحزمه ، لتبدي علاقته بالإنسان ، على هذا النحو :

من شدّ ناداه إليه فرده

قدر كراع سائق بقطاع

ما علفه إلا مفرد طامع

متلف من كبرياء مطاع

جبار ذهن ، أو شديد شكيمة

بغى مفسى المعاجز المنصاع

[الشوقيات ٣ / ٩٥]

وكما تفتقرن دلالة هذه الصورة المتكررة بالتركيز على مسألة الإرادة الإنسانية بالقياس إلى إرادة كونية مطلقة ، وخضوع كل مافى الإرادة الإنسانية إلى سجن الحركة الثانية للدائرة ، تلتفت دلالة الصورة إلى العلة الغائية التى تكن وراء حركة القطيع الإنسانى ، فتحكم حركة هذا القطيع - العابر ، الزائل ، المسير - إزاء الدهر - الدائم ، القاهر ، المسير - :

قطع يزجيه راع من الدهر .

سر ، ليس بلين ولا صلب

أهابت هراوته سرسفا

ق ، وناذت على الحيد الهرب

وصرفت قطعانه ، فاستبد

ولم يثن شيئا ولم يرهب

أراد لمن شاء رعى الجنيب

ب ، وأززل من شاء باغضب

وروى على رقبها السناهد

ت ، ورذ الظماء فلم تثرب

وألقى رقبها إلى الضارب

ن ، وهن بأخرى فلم تعرب

وليس يسبى رها للسرب

ح ، ولا يجسر النائم المتعب

وليس يبقى على الحاضر

ن ، وليس يبال على اللب

[الشوقيات ٢ / ١٤٨]

ولكن العلاقة بين « الدهر » و« الإنسان » علاقة أزلية ، في هذا السياق ، على نحو ينسب معه الحاضر السالب في ثبات مطلق ، يتجاوز الزمان المتعين ، أو المكان المحدد . وما ذلك إلا لأن الحاضر السالب يعكس نفسه على الماضي ، فيجمله صورة له ، كما يعكس نفسه على المستقبل ، فيصبح المستقبل تكراراً للماضي . وينعكس سلب الحاضر على حركة الدائرة الكونية ، ليصبح سلباً مطلقاً ، يقدرن

وللأرض من بعد الحروب عولة

وللسراجلين البهيميين رجوع

[ص: ١٤٢]

ولكن تظل هاتان الرؤيتان المتجاورتان كلتاهما ، وإن تمارستا ،
تشيران إلى الحال السالب للحاضر ؛ فشيء كلتاهما إلى هذه « الدنيا »
الخطرة كالألهي ، وإلى هذه « الحياة » والحادثة كالسراب ، لتبرر كلتا
الرؤيتين الحاضر بكيفية مغايرة للأخرى . وإذا كانت الرؤية الأولى
تبرر سلب الحاضر بإسقاطه على الماضي والمستقبل ، تبرر الرؤية الثانية
هذا السلب يردّه إلى مجرد وجه من وجهي التضاد المتعاقب ، في
دورة الفلك الدوّار بين قطبي النحس والسعد . ولذلك تظل حركة
الدائرة الأثرية فاعلة في الحالتين ، تقترن فلاطينا بنى الحاضر للصين
في الرؤيتين ، والفرار من وطنه ، بالعودة إلى زمان مطلق يعود فيه
كل شيء إلى أوله .

٢ - ٥

ويتحول التاريخ الإنساني ، مع تجاور هاتين الرؤيتين ، ليصبح
جلى آخر حركة الدائرة للثقل كالسجن : ويدخل كل حاضر إنساني
- في هذا التاريخ - تكراراً لحاضر أول سابق عليه ، كما يدخل كل
مستقبل - في هذا التاريخ - تكراراً لدورة سبق حديثها ، في
الماضي ، الذي يبدو حاضراً ومستقبلاً في آن . ولماذا لا نقول مع
الزهاوي :

- ما أرى الأيام بالآل

يضاء إلا داليمرات

كل آت هو ماضي

كل ماضي هو آت

[ص: ١٤٨]

- الكون ماضيه يعود

د بنا إلى المستقبل

وتعود هذى الأرض بعد

د عرابها كالأول

فتمثل الشؤز الذي

قد مرّ غير محفل

وتعود نجها مثلاً

كننا بغير تبدل

وعوت ثم نسعود في

أفوارها بصليل

[ص: ٥١٩]

لنقل إن هذا المنظور يند التاريخ الإنساني إلى ماضٍ مطلق ،
يتكرر على نحو أول ، تكرار حركة الدائرة في حياة الإنسان
والطبيعة ، فذلك يعني أن كل إبداع عن هذا الماضي إنما هو حركة ،
في محيط دائرة التاريخ ، التي تعود إلى حيث بدأت ، ليغيب المستقبل

بسطوة هذا الدهر الأول . وتصل أثرية الدهر ما بين أزمنة الماضي
والحاضر والمستقبل ، فتجعل منها زمناً واحداً مطلقاً ، ثابتاً في سلبه ،
الذي هو انعكاس لسلب الحاضر ، في آخر المطاف . ولذلك تبدو
حركة القطيع الإنساني حركة متحدة ، في زمان مطلق ، ليس سوى
انعكاس لحاضر متعين ، وذلك ليؤكد الزمان المطلق - أو ويرر -
خضوع مسيرة القطيع الإنساني إلى مبدأ أعلى منه ، يحصل بهذا القدر
للقدر الذي لا يفتر منه أحد .

لكن الحاضر السالب يمكن أن يفرض رؤية مغايرة ، تضاد مع
الرؤية السابقة ، لكن تتجاوز معها ، على أساس من قدرية متأصلة .
وعندئذ يمكن النظر إلى الحاضر السالب من منظور مغاير ، بوصفه
مجرد جانب من دورة ، أو عرض مؤقت ، لا بد أن يعقبه جانب
آخر ، هو نقبض موجب له . وإذا كان الحال السالب للحاضر ، من
منظور هذه الرؤية الثانية ، يقترن بالليل ، أو الذبول ، أو الغروب .
فإن الليل يعقبه النهار ، والذبول يعقبه الغاء ، والغروب يعقبه
الشروق . وتعود دلالة الدائرة الكونية إلى الظهور ، ولكن لتؤكد
وبها موجبا من قدرية متأصلة ، تعقب فيها دورة السعد دورة
النحس ، ويتلو فيها جانب المرتفع جانب المنحدر ، كالتضاء
المتوهم . وتجل هذه القدرة الأخيرة في دوائر لافة ، تتجاوب معها
أبيات البارودي :

- لسوف تصفو الليالي بعد كلوتها

وكل دور إذا ماض ينشطب

[١١٥ / ١]

- لها بارح إلا مع الخير ماض

ولاسانح إلا مع الشر بارح

[١١٣ / ١]

- ولا تبس من تحت ساقها القضا

إليك ، فكم يؤس تلاء نعم

فقد تروق الأشجار بعد ذوبها

ونحضر ساق النبت وهو هشم

[٥١٩ / ٣]

وأبيات الرصاف :

أيا الأجم التي قد رأينا

جراً في أفوها كالشمس

إن هذا الأفول كان شروقاً

في دجاجير طالع منحوس

وسينال الزمان منه سعد

تنجل منه داجيات النحوس

[٧٧٠ / ١]

وبينا الزهاوي :

لئن أخلعت شمس المعادة تخلف

للشمس من بعد الغروب طلوع

على نفس النقطة التي بدأ منها الماضي . ونحن الحاضر إلى هذا الماضي
حينه إلى هذا القديم الذي وصفه شوق بقوله :

وربّ قديم كشعاع الشمس

ابن غني واليوم وابن الأس

ولذلك يتحرك «دولاب» التاريخ الإنساني كما تتحرك «عقارب الساعة» ، فيبدو تكراراً متعاقباً لأحداث متألّفة ، تتحد منها مصائر الدول والأفراد ، ليقيم الجميع على عيط دائرة واحدة ؛ جديدها تكرار لغايرها ، وحاضرها مثال لماضيها ؛ فيقول شوق :
«التاريخ غابر متجدد ، قديمه متوال ، وحاضره مثال» .
[الشوقيات ٢ / ٥٥] .

وعندما ترتب عينا الحكيم الإحيائي الدورة الأبدية للتاريخ يستخلص العقل مغزاه ، وذلك لكي تتصل حكمة الشعر بتأمل ثابت حركة الطبيعة الباقية ، والتكرار للطلق لحركة الإنسان الزائل ، فيصبح الشعر «ابن أيون» : التاريخ «الطبيعة» . [الشوقيات ١ / ٢٥٠] ولكن على غو يميل «قرعة الشاعر كمين صاحب الأيام» ، عندما للحزن عبرة ، وللسرور عبرة . [الشوقيات ٢ / ٦٥] إنها القرعة التي تنزع إلى «الزمن الحكيم» [الشوقيات ٣ / ٩٦] لتأمل الطبيعة من حيث علاقتها به ، وتامل الإنسان من حيث تأثره بكلها ، ولا غرابة في ذلك :^(١)

فن كرم الشمر والبستان

عسنان في التاريخ تجريان

ولعل هذا الفهم يفسر الاهتمام اللافت بالتاريخ في شعر شوق ، وما يجده - في هذا الشعر - من تحول نموذج الشاعر الحكيم - في بعض أدواره - إلى مؤرخ يرى في التاريخ مرآة ، ينعكس عليها للزى الدائري لمصائر الأيام والدول . إنه الاهتمام الذي جعل شرقيا يصل بين «التاريخ» و«الكتب المقدسة» ، يقول :

غال بالتاريخ واجمل صحفه

من كتاب الله في الإجلال كاه

قلب التاريخ وانظر في الهدى

تلق للتاريخ وزنا وحساب

رب من سافر في أسفاره

بليالي الدهر والآيام آبا

[الشوقيات ٢ / ١٨]

وهو الاهتمام الذي يصل - في شعر شوق - بين التاريخ والحكمة ، فليأت عيني الشاعر الحكيم إلى ما خطه «الدهر» - مرة أخرى - من «عبرة» ، في كتاب الناس والآيام :

ذاك كتاب الناس والآيام

من آدم الجذ إلى السقيم

تساقب الدهر به ما شاء

وأثقف الصائيف والإشياء

فإن وجدت خاطرا مطالبا

ونسازعا من الطبع غالبا

قف على آثار أعيان الزمن

واغش الظل وتغل في المن

وعالج النجوى والأذكرا

يسنا للحكمة الأفكار

فالروح في التاريخ الاعتبار

وحكمة تودعها الأعبار

[دول العرب ، ص : ١٤]

وإذا كان تأمل الطبيعة يقود إلى عبرة تقتزن بديع صنع الباري ، من خلال أرحال في سفر العناصر ، أو تتطلع في مرآة الوجود ، فإن تأمل التاريخ يقود إلى عبرة مألّفة ، ولكنها عبرة تقتزن بأرحال صوب الماضي ، لتأمل كتاب الناس والآيام ، واستخلاص الحكمة المودعة في الأثير .

وكما ترادف العبرة الاعتبار ، في التاريخ ، تقتزن بالتأسي . لكنه التأسي الذي يرتبط بمحاضر محيط ، تتحول فيه نقطة الارتفاع في دولاب الزمان إلى نقطة انخفاض ، فيذكر الضد بنقيضه الموجب ، ويندو التفور من الحاضر المحيط حلما بعودة ماض مجيد ، يكرّ فيه المستقبل الماضي . وكل أرحال إلى الماضي ، في هذا السياق ، أرحال إلى تاريخ قديم ، تهر «عبرة السرور» فيه «عبرة الحزن» القيم .

وإذا كانت الميزة المستخلصة من «الطبيعة» تؤكد أن :

كل ذي سقطين في الجو سما

والفج يوما وإن لم يعوس

وسيلقى حينه نسر السما

يوم تطوى كالكتاب الدوس

[الشوقيات ٢ / ١٧٧]

تؤكد العبرة المستخلصة من «التاريخ» أن الدول كالناس «داوئن الفناء» ، فيما يقول شوق ، وأن علو مجيد «روما» شبه بعلو مجيد «أثينا» ، ومجد «طية» ، ليس سوى جانبين من حركة «مفسس الدائرة» يصعد محيطها صعود نسر أسماء أو صعود كل ذي جناحين (= سقطين) ، فيترفع نجم هذه الممالك ، ولكن يهبط المحيط مرة أخرى ، فيهبط الطائر عظم الجناح ، ويأفل النجم ، وتتلف الدائرة = كالسجين ، لئلا من جديد ، مؤكدة عبرة التاريخ التي تقول :

نال روما ما نال من قبل آية

سنا ، وسيتمته نسيبة العصماء

سنة الله في المالك من قب

سل ومن بعد ، ما لنعمي بقاء

[الشوقيات ١ / ٢٢]

وفي هذا السياق ، يبدو مغزى «كبار الحوادث في وادي النيل» وعبرتها التي تصورها قصيدة شوق التي أنشأها في المؤتمر الشرق الأول (١٨٩٤) ؛ إذ ليست «كبار الحوادث في وادي النيل» سوى دوائر

وتصعد المالك - وفي الأندلس - كالشمس المشرقة ، ولكن سرعان ما تهيض مع الحبيب إلى هوة الظلام . ويسمى ملوك الأندلس ذرى الجبل ، يعطاون الثريا ، ولكن سرعان ما يبطون إلى أعقاب الثرى . ولا يبق سوى الدولة الكونية الثانية ، والعبرة المقترنة بالتأسي . ولكن تخلص العبرة في البيت الذي ينمى القصيدة ، ويفسر دلالة التاريخ نفسه :

وإذا فالك المستغاث إلى لما

فى لقد غاب وجهه الشمس
[الشوقيات ٢ / ٥٢]

٥ - ٣

إن «التاريخ» - في هذا السياق - تعبير عن أزمة وفراق منها في الوقت نفسه ، ولذلك تطوى دلالته على ما يسهل بالحاضر المتعلق كالسجن ، والدنيا الأعمى ، وألمية السراب ، والذهب الذئب . وكما ينطوي تكرار «التاريخ» على دوال لافة ، تصل هذه الدوال التاريخ بالعبرة التي تحفظ القوم من القضاة :

القرأ الصاريخ إذ فيه العبر

فصاع قوم ليس بطرون الخير
[الشوقيات ١ / ٣٩]

وتصل هذه الدوال التاريخ بالنسب الذي يحفظ الهوية المشكوك فيها ، وبالدائرة التي تثير الحاضر بالإحالة على الماضي :

مثل القوم نسوا تاريخهم

كلقيط غي في الناس انتسابا
أو كمشلوب على ذاكرة

يشكى من صلة الناس التقضايا
[الشوقيات ٢ / ١٩]

ولا غربة - في هذا السياق - لو اقترن التاريخ بالقرص الذي يرادف الشرف المهدد :

وأنا المقتضى بنساريخ مصر

من بمن مجد قومه صان عرشا
[الشوقيات ٢ / ٥٨]

وكما تشير العلاقة بين دوال التشبيات ، في الآيات السابقة ، إلى أزمة متأصلة في الحاضر ، يقدم التاريخ نفسه فراقاً من هذه الأزمة ، بالعودة إلى قبضتها ، أى الماضي الذي يقترن بالأصل والمنبع ، فيقترن بالهوية التي ترادف النسب ، والذاكرة التي تحفظ الهوية ، فتحفظ الميراث في الوقت نفسه .

ومن الصعب أن تفصل بين دلالة الإلحاح على التاريخ ، من حيث اقترانه بهذه التشبيات ، وبين الوعي بأن هذا التاريخ نفسه جوى حاضره إلى منحدرة ، كما تهوى الشمس إلى الحبيب . إنه الوعي

يعود فيها كل شيء غروبته ، فهي ممالك ودول تتعاقب لتكرر الدورة نفسها : يصعد «الفراتة» ليهبوا من جديد ، وتعود الدوائر لتبصر «قبيز» ، لكن نفس الدوائر تدور لتبصر الرومان ، ويرتفع ملك الرومان لتضيحه «أنثى صعب عليها الوفاء» . وتتعاقد الديانات تعاقب موسى وعيسى ومحمد . وتتعاقد ولادة الإسلام على مصر . وتندور الدوائر - مرة أخرى - صاعدة مع «المرآل أيوب» ، حابطة مع «دول الجراكس» . ويتسلط «الفرنسيس» ليعلو نابليون «النسر» ولكنه سرعان ما يسقط معلم الجناحين ، بعد أن :

سكنت عنه يوم عيروا الأهد

سرام ، ولكن سكوتها استزاه
فهى توحى إليه : أن تلك (واتر
لو) فأين الجيوش ؟ أين اللواء ؟
[الشوقيات ١ / ٣٣]

وتنتهى وكبار الحوادث «ليبق مزاها» وتأكسد عيبتها ، من خلال «الفتيل» الذي يسرب في سياقها ، و«الفتيل يدق من لاله إدناء» ، فيها تقول قصيدة شوق ، ولكن يقترن «الفتيل» بذلك «التأسي» الذي يلخصه هذا البيت المركزي الدلالة في القصيدة :

هكذا الدهر : حاقلة ثم ضد

ماخال مع الزمان بقاءه

ولا يبق ثابتاً ، مع قلب الدهر من الضد إلى الضد ، وتتعاقد «كبار الأحداث» بين قطبي النحس والسعد ، سوى «الليل» ، ذلك الذي تعبده الدول والرجال ، متعاقبة ، في القصيدة المسماة باسمه :

من شاطئ فيه الحياة لشاطئ

هو مضجع لسابقين وفراق
[الشوقيات ٢ / ٧١]

ويتكرر العنصر الدال نفسه في «الرحلة إلى الأندلس» ، حيث يتجاوب الحاضر مع العام ، ويتكرر الماضي في الحاضر ، ويجاور الحكيم القديم (البحرئى) الحكيم الجديد (شوق) ، في البحث عن «وجه التأسي» ، لتبرز العبرة التي تعظ ، والحكمة التي تنقذ . وتعود الذاكرة إلى مبدئها ، ونحن النهاية إلى البداية ، ويدور الاسترجاع كالدولاب ، لتدور الدائرات بالدول ، كأنها «تختلف الليل والنهار» . ولذلك يعود الفلك الدوار «إلى الظهور» ليقبض ما بين نفس الصدين :

فلك يكسف الشمس تهازا

ويوم البلور ليلة وكس

ومواقيت للأمر ، إذا ما

بلغتها الأمور صارت لعكس

دول كالرجال ، مرتبها

بقسيم من الجلود وتقص

[الشوقيات ٢ / ٤٨]

الذي يدفع فيه الحاضر إلى البكاء على الماضي ، على نحو تجاوب فيه
آيات الرصافي :

أبكي على أمّة دار الزمان ها
قبلا وفار عليها بعد بالخير
كم حُلّد الدهر من أيامهم خيرا
زّان الطروس وليس الخير كالخير
ولست أذكر الماضين مفتخرا
لكنّ أقيم بهم ذكرى المذكر
[الرصافي ١ / ١٨٣ - ١٨٤]

مع عبارات جمال الدين الأصفهاني : (٥٧)

« يكاي على السالطين ونحى على السابقين ... أين أنتم أيها الأجياد
الأجياد ... الأخذون بالعدل ، الناطقون بالحكمة ، المؤسسون
لبناء الأمة ، ألا تنظرون من خلال قبوركم إلى ما أناته خلفكم من
بعدكم ... تفرقوا فرقا وأشياء حتى أصبحوا من الضعف على
حال تلوب لها القلوب أسفا .. أضمحوا فريسة للأمم الأجنبية ،
لا يستطيعون فودا عن حوضهم ، ولا دفاعا عن حوزتهم . ألا
يصيح من برازكم صالح منكم بيته الغافل ، ويوقظ النائم ،
ويبدى الضال إلى سواء السبيل » .

وإذا كان استرجاع ما في التاريخ الذاكرة يذكّر بلحظات
الشرق الماضية ، فيبحث الحنين إلى الماضي الموجب ، بوصفه نقضا
لحاضر السالب ، فإن « الإجماع » يمتد حينها مائلا إلى مستقبل ،
ليس سوى تكرر للسلطات الشرقية الماضية . وتصل الحكمة بين
هذين اللونين من الحنين ، قندلو بها إلى حال من الاتحاد .
وتجاوب دورة « الفلك الدوّار » ، في الطبيعة ، ودورة « كيار
الأحداث » ، في التاريخ ، ليؤكد التجاوب « وجه التأني » . ويقرن
« وجه التأني » بقانون أرزى ، يتقلب معه الدهر ، من الضد إلى
الضد ، في حركة دائرية ، تؤكد « سنة الله في المالك من قبل ومن
بعد » .

وكما تتطوى دلالة « سنة الله » على التبرير تتطوى على العزاء .
وإذا كان التبرير يرد بهبوط التاريخ ، في الحاضر ، إلى الحركة المايطة
من دولاب الدهر ، ينطوي العزاء على حلم يتحول الميوط إلى
صعود ، هو استعادة لقرودس الماضي للفقود وشره على السواء :

آه لو يرجع ماضى الحقب
آه لو عاد زمان الشرف
[الرصافي ١ / ١٩٠]

وقد يكون العزاء فرديا ، وقد يكون جماعيا ، وقد يتصل الفردى
بالجمعي ، ولكن بظل العزاء قرين الحلم بتحرك « الفلك الدوّار » من
التنحس إلى السعد ، ومن التخفض إلى الارتفاع . ولذلك يتجاوب

العزاء الفردى في بيت البارودى :

فلولا اعتقادي بالقضاء وحكمه

لنقطعت نفسي طفة وتندما
[البارودى ٣ / ٤٠١]

مع العزاء الجمعي في خطاب حافظ لإبراهيم للشرق كله :

لديناك ياشري لا تجزعن
إذا اليوم وكى فراقب عندا
لكم غنة أعقبت غنة
وولّت سراجا كرجع الهدى
[حافظ ١ / ٢٤٩ - ٢٥٠]

وإذا هبط شعر حافظ من عمومية الشرق إلى خصوصية مصر ،
تحدثت مصر عن نفسها ، بلسان حافظ ، فتزكر على رجالها الذين
طال انتظارهم الدورة المقبلة لهذا الفلك الدوّار :

إنهم كالطوبا أُلحّ عليها
صدأ الدهر من ثواء وعهد
فيذا صليل القضاء جلّاه
كن كالوت ماله من مرد
[حافظ ٢ / ٩٠]

وينسرب مغزى العزاء في شعر الزهاوى ، كمثل الشجر ،
فيخاطب الحكيم فيه نفس الشرق الذى خاطبه حافظ ، فيقول :

أيها الشرق كنت والغرب داج
مطلع النور في السنين الخوالى
وله كنت في الحضارة أسفا
ذا عليه نغى دروس المعالي
فعبت عنك قوة العلم حتى
انعكس الأمر مؤذنا بالزوال
ولعمل الأيام تعلمن سلا
بعدد حرب الأديان والأموال
[زهاوى ، ص : ٥٩]

وإذا هبط الزهاوى من عمومية الشرق ، ليتحدث عن بغداد ،
تجاوبت الدلالة الخاصة والطامة ، واقترن حلم المستقبل بدورة أخرى
من دورات الفلك الدوّار ، يعود فيها الماضي مكررا نفسه ليصبح
للمستقبل ، فيعقّق الشاعر الحكيم حكمة العزاء قائلا :

في السكون كسل مركب
فها أراه إلى الحلال
ولكل منحل جد
يسدّ تركبيّ فها بسا لي
ساجساء يفسدونه الجف
سوبّ تصيله أيدى الشمال

ولسعود أيسامي يا

وسعود هاتيك الليالي

يقاوم أتم أسمى

لا تستقر على السفال

[الزهاوي، ص: ٢٤١]

منذ القديم يلور هـ

هذا الكون من حال خال

سعود بغداد كما

كسأت بإعصرها الخواي

المواش :

- (١) راجع لكاتب هذه الدراسة ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص: ١١٥ - ١١٦ .
- (٢) أبو حامد الرازي ، الزينة ، القاهرة ١٩٥٦ ، ٤٤ / ١ .
- (٣) يقول الحافظ المبرقي : «أما مدح الشعر على لسان النبي صلى الله تعالى عليه وسلم فكثير... فمن ذلك قوله صلى الله تعالى عليه وسلم : (إن من الشعر حكمة) ، وق موضوع آخر (إن من الشعر حكمة) . هذا قوله وهو صلى الله تعالى عليه وسلم لا ينطق عن الهوى ، يند أن لال الله تعالى في شأن داود عليه السلام . (وآتياء الحكمة ولعل الحافظ) ، وقال تعالى : (ولو أن آتياء حكا وطأ) ، فجعل صلى الله تعالى عليه وسلم يقضي الشعر جزءاً من الحكمة التي حص الله تعالى بها أنبياءه ووصف أصفياءه ، «وأتى عليهم بذلك إذ جعلهم محصورين بها من ليد ، ومندوبين يصغروها من جهة ، وتأخيك بذلك صيلة للشعر والشمراء» . راجع ، نغرة الإفريش في نغرة القريض ، دمشق ١٩٦٦ ، ص: ٣٥٢ - ٣٥٣ .
- (٤) ابن عبد ربه ، اللطيف الفريد ، القاهرة ١٩٧٣ ، ٣٧١ / ٥ .
- (٥) الزينة ، ٤٤ / ١ .
- (٦) اللطيف الفريد ، ٣٧٤ / ٥ ، ويروي ابن رشت الخبير على نحو مغاير في العدة ، القاهرة ١٩٥٥ ، ٢٥ / ١ .
- (٧) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، القاهرة ١٩٦١ ، ص: ١١ .
- (٨) العدة ، ٦٦ / ١ .
- (٩) حازم القرطاجني ، مناجيل اللطيف وسراج الأدياء ، تونس ١٩٧٧ ، ص: ١٢٤ .
- (١٠) الصورة الفنية ، ص: ٤٠ وما بعدها .
- (١١) أبو الفرج الأصبهاني ، الألفاظ ، طبع دار الكتب للنسبة ، ١٢٦ / ٤ .
- (١٢) ١٣٧ - ١٤٥ .
- (١٣) شرح ديوان ابن الفارض الشيخ حسن البزيري والشيخ عبد الله التاشي ، مرسية ١٩٥٣ ، ص: ٥١١ - ٥٦٢ .
- (١٤) ديوان أبي نواس ، ت. أحمد عبد الحميد الزاوي ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ص: ٢٧٥ .
- (١٥) ديوان أبي تمام ، ت - محمد عبد حماد ، القاهرة ١٩٧٢ ، ٥ / ٢ .
- (١٦) ٢٨٨ / ١ ، ٣٩٧ .
- (١٧) المرجع السابق ، ٣١٧ / ٤ .
- (١٨) المرجع السابق ، ١٨٣ / ٣ .
- (١٩) شرح ديوان المتنبي (روضة عبد الرحمن المبرقي) ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ٤٨ ، ٤٤ / ٢ .
- (٢٠) العدة ، ٧٥ / ١ .
- (٢١) أبو العلاء المعري ، القزوينيات ، القاهرة ، مكتبة الخاوي ، ٥٤ / ١ .
- (٢٢) قرأ في ديوان أبي تمام :

« ولم تُر كاهنوت شمس حطوك

مسلحون في الأقوام وهي حوام

ولا كاتيل عالم ير الشعر بيتا

فكأ لأرض ظلال ليس فيها مقام

يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة

لفظي بما يلقى به وهو ظالم

[٣١٧ / ٤]

« حله تملأ كل أفن حكمة »

وللاسه ، وشعر كل ريسد

[٣٩٧ / ١]

« إذا شردت ملت سحبة شائي

ورقات عروبا من قلوب شوارد

« خللت عديلا من علو رهاود

قلوب ضيا من رجال أياهد .

[٨٢ / ٢]

(٢١) ديوان ابن الرومي ، ت. حسن عمار ، القاهرة ١٩٧٣ ، ٣٩١ / ١ .

(٢٢) ديوان البارودي ، ت: علي الجارم ، محمد شفيق مبروك ، القاهرة ١٩٧١ ، ٣ / ٤٨٥ - ٤٨٦ ، وسيلار إلى بقية الاقتباسات في المتن .

(٢٣) ديوان حافظ إبراهيم ، ت. أحمد شفيق ، أحمد الزين ، إبراهيم الإياري ، القاهرة ١٩٣٩ ، ص: ٨٩ / ١ ، وسيلار إلى بقية الاقتباسات في المتن .

(٢٤) أحمد شوقي ، الشوقيات ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٦٠ / ١ ، وسيلار إلى بقية الاقتباسات في المتن .

(٢٥) ديوان مبروك الرضائي ، دار العودة بيروت ١٩٧٢ ، ١٧٠ / ٢ ، وسيلار إلى بقية الاقتباسات في المتن .

(٢٦) ديوان جميل صدق الزهاوي ، بيروت ١٩٧٢ ، ص: ٣٠٧ ، وسيلار إلى بقية الاقتباسات في المتن .

(٢٧) أحمد شوقي ، شيطان يتناور ، أو ليد للجان ومحمد سليمان ، ت. محمد سعيد هريان ، القاهرة ١٩٥٣ ، وسيلار إلى الاقتباسات في المتن .

(٢٨) حافظ إبراهيم ، ليل طليح ، ت. عبد الرحمن صدقي ، القاهرة ١٩٦٤ ، وسيلار إلى الاقتباسات في المتن .

(٢٩) كلا على الحكيمين - سطوح ويتناور - يذكر بالأساتذة الحكيم الذي يلقي حديثاً تأليفاً مع مريد له ، في رسالة البارودي : «نضاليد اليد» . راجع نغمة الرسالة في : ساي بدواوي ، أرواح البارودي : المجموعة الأدبية ، القاهرة ١٩٨١ .

(٣٠) حسن الرقس ، الرسالة الأدبية ، القاهرة ١٩٧٢ ، ٤ / ١ .

(٣١) راجع واقييل بطي ، سحر الشعر ، القاهرة ١٩٦٢ ، ٢٢ .

(٣٢) ديوان حافظ (شرح عبد حماد إبراهيم) طبعه لندن ، القاهرة ١٩٠١ .

ص: ١ - ٢ .

(٣٣) أحمد شوقي ، أسواق اللعب ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص: ٧ ، وبقيّة الاقتباسات في المتن .

(٣٤) سحر الشعر ، ص: ٦٥ .

(٣٥) الشاعري ، الجليل والمختارة ، القاهرة ١٩٦١ ، ص: ١٨٧ .

(٣٦) المرجع السابق .

(٣٧) ليل سطوح ، ص: ٤ . ومن المفيد أن نلاحظ هنا صورة أبي العلاء ، بوصفه

الحكيم الأول ، على شعر حافظ . ويصل الأبر إلى أن لا يتعد حافظ وسيلة برفع

ما في قدر فيكون هو جو سوي أن يصله . بأبي العلاء ، فهو :

أصجمي كساد بمصلر نجمه

في مماء قصير نجم العنكب

صالح العلبياء بيها والقي

بيلصري فوق هام الشهب

[٣٣٧ / ١]

وفيل سافق القتل نفسه ، طابا شوق هذه المرة ، فبقى تولىسى ، ولكن
يخبره إلى أن يمتد - في مقام الخلد - بعد التقيد من أي الملاء :

إذا لوت رهن الضمين بمخسرة
يا شهيدك لاد والذكاء مستير
كف ثم سلم واحتم ، إن فيختا
مهيوب على رهن الشفة وفرد
وسالقه ما شاب عكك ، فانه
عليل بأمرار الحيلة بعير
[١٦٥ / ٢]

والأصل في ذلك شوق ، الأتيق في رلاء تولىسى :

إذا أنت جاورت لغوى في الذي
وجاور رضى في التراث شير
فل يا حكيم الدهر حدث من الهل
فكنت صلب بالأمور عسير
[الشوقيات ٨٠ / ٣] .

(٣٨) الشوقيات ، الجزء الأول من سنة ١٨٨٨ إلى ١٨٩٨ (مطبعة الآداب ولقد
يحصى ، سنة ١٨٩٨ ، ص ٦٠٣ . ومن المتيق أن تلاحظ ارتباط هذا
أناكيد - لي جانب مة - بالفاغ من التراث الشعرى لغوى ، في مواجهة الشعر
لغوى . ولذلك فهو تأكيد يجاور مع سياق الأبيات التي يقول فيها سافق :

سل (أفريد) ولا (لغوى) هل جريا
مع فرسيد أو الطاق جيبنا
وعل ما في صمد الدهر قد بلغا
شأن الخواص في صوغ وإيقان
وكا وقد شهدنا بسافل أنبا
في بيت أحمد لربى نديان
[٥٩ / ١]

ويقول فيها شوق :

وفيله سا (موسى) وليلايه
وسا (لغوى) ولا (جوزيل)
أحق بالفصر ولا بالهوى
من ليس الجبون أو من جميل
قد صورا الحب وأحسانه
في القلب من صهر أو جليل
عسير من قبل دعى فصره
في كل دهر وظل كل جميل

راجع الشوقيات المجلد (ث. محمد صدى السويدي) القاهرة ١٩٦١ ،
١٧٢ - ١٧٣ ، وإشارة إلى (أفريد) و (موسى) ، في بيت شوق
وسافق ، إشارة إلى الشاعر الفرنسى ألفريد دى موسيه
Alfred de Musset (١٨١٠ - ١٨٥٧) صاحب (الليل) المشهورة .
أما (جوزيل) ، جوازيل - في بيت شوق ، فهو اسم رواية كتبها الشاعر
الفرنسى لاثين Lesartine (١٧٩٠ - ١٨٦٩) الذي ترجم له شوق - في
باريس - قصيدته «البصرة» ، فيما يشير في مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات .

(٣٩) ديوان ابن عربى ، طبعة ليرقان ، ص ١٧٤

(٤٠) مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات ، ص : ٦ ، ١٢ .

(٤١) رسائل إخوان الصفا وضلال الرقا ، بيروت ١٩٥٧ ، ٤٢٠ / ٣ .

(٤٢) القارظي ، آراء أهل المدينة المنورة ، بيروت ١٩٥٥ ، ص : ٤٢ .

(٤٣) قرأ في شعر شوق عن مولد حبلى عليه السلام :

وكنت البرقى يوم مولد حبلى
وللرؤى ، ولغوى ، ولغوى
واذهى الكون بالوليد ، ولغات
بسنه من الهوى الأرواح
ويزرت أئمة السجح ، كما يد
وى من الصبر في الوجود الضياء
تخل الأرض والمسموم لورا
فكأننى مسلح بيا ، وهما
[٦٨ / ١]

ومن مولد حمد صلى الله عليه وسلم :

ولد الهوى ، فالكائنات ضياء

ولم الزمان سم ولنا

[٣٤ / ١]

(٤٤) ونقرأ في شعر شوق :

- خلقت كائنات حبلى حرما
على لحي الضميمة والنيات
[٤٧ / ٣]
- ولابت إلا كاهن مرم مشقا
على صلى مستغبرا لعدائى
[١٠٠ / ١]
- صوف كيسى باجنان وبالزوى
عليهم ونشوى دورهم ونشوى
[٨٠ / ٣]

(٤٥) السج الطويل من القرآن الكريم : سورة البقرة ، وآل عمران ، والنساء ،
والنساء ، والأنيام ، والأعراف . والناسية سورة يونس ، أو سورة الأنفال .

راجع شارح ديوان البارودى ٣ / ٣٥ (عاش : ٧٠) .

(٤٦) الفصل الخامس للشهد الأول ، من المسرحية ، راجع :

The Complete Works of Shakespeare, Collins' Clear Type Press,
London 1923, p. 185.

(٤٧) راجع إبراهيم لازار ، الشعر : غايته ووسائله ، القاهرة ١٩١٥ ، ص : ٣ ،
وليت ترجمة ليت شكير الشعر ، في مسرحية «علم منتصف ليلة صيف» .

The lunatic, the lover, and the poet
Are of imagination all compact'

(٤٨) قرأ في شعر شوق :

- طقت قلب لره قليلة له
إن الحيلة طفاق رداوى
[١٥٨ / ٣]
- إن لوى الخيط لما بكنا في
عيط عيش معلق بالوريد
مضقة بين مضقة وسكون
وم جمره وجمره
[٥٣ / ٣]
- والأصلى حلم في مضقة
والفلسا مضقة من حلم
[١٧٧ / ٢]
- وكل أنهى عيش وإن طاق عيشه
ترباب عصر لوت وابن ترباب
[٣٢ / ٣]

(٤٩) خصوصا عندما يقول البارودى .

- بلينا وسريال الزمان جديد
وعل لاسرى في العالين خلود
[٢٩٧ / ١]

- لعبرك ما الإنسان إلا ابن يرم
وسا العيش إلا كسفة وزيل
[٢١٨ / ٣]

- كا العيش إلا حطرة هزبية
زول كما زال الخيط من التسم
[٤٥١ / ٣]

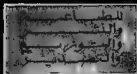
- هي ساعة نكحى ، وذلك ساعة
والنصر ذو غير علما الناس
[١٦٨ / ٢]

- حلم هذه الحياة قصير
وهو في نومه من الأصباح
[ص: ٤٣]

- لالحين العيش دام لئول
حيات ليس على الزمان دوام
[٣ / ٢١]
وجئنا قرأ في شعر الخواوي .

(٥٠) فصل الحلاس ، للشهد الحلاس ، راجع الرج السابق .
Op Cit. p. 1124
(٥١) أحمد شرق ، دول العرب وعظماء الإسلام ، طبعة مصر . القاهرة ١٩٣٣ ،
ص : ١٤ . رتبة الاختصاصات في الفن .
(٥٢) الأعمال الكاملة لحال الدين الأقباطي (ت . محمد عمار) القاهرة ١٩٦٨ ، ص :
١٨٦

- نصف العيش في هذه الدنيا
لباسا ، وصل لعيش حيات
أنسبنا أنا حل الأرض أبنا
أفاس عاشوا قليلا وماتوا
[ص: ٣٤]
- يمر بنا المعمر في جريه
لنيسرهم واليسرهم لا يجم
[ص: ٣٩]



مكتبة غريب

١-٣ شارع كامل صدي بالقاهرة - ١٠٧١٠٢١ - انصاف

تقدم ملاعنائها القراء أحدث إنتاجها من المؤلفات :

- | | |
|--------------|---|
| اسم المؤلف : | اسم الكتاب : |
| أحمد شرق | • الله دمجونه فوصفانية بين الدين والفلسفه |
| أحمد شرق | • الحكيمه والبحث |
| أحمد شرق | • إنتاج الفكر في الطب والاعراض في العصر الحديث |
| أحمد شرق | • تدقيق المناهج العامة الدولية في دراسة بعض أشكال التوظيف |
| أحمد شرق | • لنسأ أعيشه في جلابية أجم (روايه) |
| أحمد شرق | • طائر في العنق (روايه) |
| أحمد شرق | • شمس سديم بيننا (ديوان شعر) |
| أحمد شرق | • سيمفوني سمفوني (روايه) • الهولاء (روايه) |
| أحمد شرق | • تصاميم البحيره (روايه) |
| أحمد شرق | • صوبه أخضر (روايه) • دار النخاع (روايه) |
| أحمد شرق | • لحظة طيش (روايه) • الفتيويه (روايه) |

تتناول المجلة في أعدادها القادمة
الموضوعات والقضايا التالية :

- * الأدب المقارن .
- * النقد والعلوم الانسانية .
- * تراثنا الشعري .
- * عباس العقاد .
- * الأسلوبية .
- * تراثنا النقدي .
- * الأدب والفنون .

وتدعو المجلة الباحثين في الوطن العربي
والمهتمين بالدراسات العربية إلى الاسهام
والمشاركة بالكتابة .

حافظ

وتسوي

وزعامة مصر الأدبية

تسوي ضيف

تأجرت زعامة مصر الأدبية قرونا متعاقبة ، ومعروف أن نجداً كانت هي السابقة إلى هذه الزعامة في العصر الجاهل سواء في الشعر أو في الخطابة ، ومعروف أيضاً أن شعراءها كانوا يقدون حيثن على أمراء الحيرة في العراق وأمراء غسان في الأردن وفي جلق جنوى دمشق ، حتى إذا أشرفت الجزيرة بنور الإسلام أخذ الشعر ينشط في المدينة ومكة ، وسرعان ما ازدهرت الخطابة ونبئت الحاجة إلى كتابات مختلفة ، سياسية وغير سياسية ، وأخذت العراق سرعباً تشارك في الشعر والنثر وخاصة الخطابة ، وظلت زعامة الأدب العربي شركة بينها وبين الحجاز ونجد ، وما نكاد نغصى في العصر العباسي حتى قلبت العراق هذين القطرين على الشعر والنثر جميعاً ، وظل لها الزعامة فيها . ومنذ القرن الثالث الهجري تحاول الشام أن يكون لها نصيب من هذه الزعامة ، إذ ينشأ بها العتاي وأبر غام والبحري وديك الجن ، وظل للعراق النصيب الأوفر ، مما جعل شعراء الشام يحلون دائماً إلى بغداد مهدين قصائدهم إلى الخلفاء والوزراء ، حتى إذا أطل شالي الشام عهد سيف الدولة الحمداني جلب أناه الشعراء من كل فج ، وفي مقدمتهم المتنبي ، يشيدون بشجاعته ويطولونه وما يئزل بالروم من صواعق الموت ويعوده وعواصفه المدمرة .

وتتحول مقاليد الحكم بمصر في منتصف القرن الرابع الهجري إلى أيدي الفاطميين ، ويزداد حظها من الشعر والنثر ، أو قل من الشعراء والكتاب ، وهو حظ لم يرتفع بها إلى مكانة الزعامة الأدبية . سواء في فن النثر أو في فن الشعر ، حتى إذا نازلت مصر الصليبيين بقيادة صلاح الدين الأيوبي ، وأخذت تسعق جموعهم سحقاً طريفاً في كل ميدان ، كما أخذت تستشر قراها العاتية ، إذا هي لا تمكن بأن تصبح لها الزعامة الحرة في البلدان العربية وظل بلواتها كثيراً من هذه البلدان ، بل تطلب إلى ذلك الزعامة الأدبية في النثر والشعر جميعاً ، ويبدأ في النثر القاضي الفاضل كاتب صلاح الدين ووزيره ومستشاره ، فيستحدث طريقة جديدة في النثر والكتابة ، أو قل أسلوباً جديداً ، ينسخ به أسلوب ابن العميد الذي كان يشيع بين الكتاب منذ القرن الرابع الهجري ، ومن أهم ما يميز هذه الطريقة المصرية الجديدة في النثر طول السجعيات في الرسالة ، حتى تحمل ما كان يردعها القاضي الفاضل من التزيينات والالتياسات القرآنية وألوان البمع المختلفة . وشاعت هذه الطريقة في البلدان العربية ووسخت ، وأصبحت لها الزعامة الأدبية في فن النثر ، أو قل أصبح لها غير قليل من هذه الزعامة .

وكأنما أصبح الشعر تمارين عروضية مثقلة بكلف البديع التي تخنق الشعر حقاً ولا تكاد تبقى فيه على حياة .

وكان لابد للشعر من شاعر عظيم ينقذه من الهوة التي ترقى فيها لافي مصر وحدها بل في جميع البلاد العربية ، وكان محمود سامي البارودي ، هو الملقب الذي هياه القدر لمصر والشعر العربي ، كي يرد عليه حياته الخصب ، ويصده لنهضة أدبية رائعة ، وقد عكف على قراءة الشعر العربي القديم في بنيائه الأصلية في العصر المباسي وقيله ، حتى تمثل صياغته وموسيقاه تمثلاً منقطع النظير ، وأخذ يسجل به تسجيلاً بديعاً حياته ونواطره ومشاعره ، وحياته أمته ونحوها وأملها وآلامها وأهواها ، وهو في هذا كله يوازن موازنة بارعة بين الاحتفاظ بأصول الشعر العربي التقليدية وبين حياته وأحداثها وأحداث أمته لزمنه . وبذلك حرر الشعر العربي من البديع القف من أساليبه الركيكة المبتذلة ، ورد إليه الحياة والروح ، مصوراً به تصويراً صادقا مشاعره الوجدانية في مرحلة حياته الأولى حين كانت حياة رغبة وحسب وتغنى بمشاهد الطبيعة المصرية ، كما صوره تصويراً صادقا مرحلة حياته الثانية حين امتلأ صدره بالثورة على إحصائيل وتوليف وحكمها الفاسد ، وأخذت تتوالى أناسيده الوطنية للأشجيرة ثورة وحكمة ، وينظم قصيدته في الأثرام وأبي الهول وتاريخ مصر القديم ، ويؤتي إلى سيلان ، ويظل يتوجع لوطنه ويحن إليه في أشعاره تضطرم لهفة ولوعة .

وعلى هذا النحو افتتح البارودي باب شعرنا الوجداني الصادق في العصر الحديث كما افتتح باب شعرنا الوطني الثائر ، وضم إليه قصيدة في مجد مصر الفرعوني القديم ، كما ضم قصيدة في مشاهد الزيف ، واضطربت الروح العربية الأصلية في أشعاره بكل مقوماتها بحيث استطاع أن ينفذ من خلالها إلى موسيقاه الرصينة الصافية ، موسيقى يتصل فيها للماضي بالحاضر اتصالاً خصباً حياً ، اتصالاً تنمو فيه شخصيتها الشعرية العربية نحواً رائعاً . وعتت الوجوه لشعره في جميع الأنظار العربية بحيث عدَّ - بحق - حامل لواء الشعر العربي الحديث . وسرعان ما حملته يده حافظ وشوقي ، فإذا هما بمكانا لمصر من الزعامة الأدبية ما لا عهد لها به في أي زمن من أزمنتها للماضية .

٢

وقد ولد حافظ قبل احتلال الإنجليز لمصر بنحو عشر سنوات ، واجتمعت له أسباب مختلفة ليكون صوت مصر الناطق عن غمتها في هذا الاحتلال ، إذ نبت في أسرة مصرية متواضعة من أسر الشعب ، ولم يكد يحظ على عتبة سنته الرابعة حتى توفي أبوه ، فكفله خاله ، وكان موظفاً بسيطاً محمود الدخل ، فألقاه بكتّاب في القاهرة وبعض المدارس ، ونقل إلى طنطا فصحبه معه وأخذ يختلف بها إلى الجاحج الأحمدى عطلاً بطلابه ، واستيقظت فيه موهبة الأدبية ، واندلج في دخائله إحصاءه بيوسه وضيق عيشه ، وعمل في مكاتب

وحقق لها أيضاً غير قليل من الزعامة في الشعر لعهد صلاح الدين ابن سناء الملك الذي نغنى طويلاً بانتصاراته للثورة الحاشمة على حملة الصليب ، مستشعراً - إلى أقصى حد - مجد أمته الحرفي في تلك الانتصارات ، مفتخراً بوحدة العرب تحت راية صلاح الدين حتى يمحوا الصليبيين عملاً لا يبق منهم ولا يذر . وقدّر لهذا الشاعر المصري البارز أن يدرس فن الموشحات الأندلسية ، وهو يقوم في دراسته مقام الخليل بن أحمد في دراسة الشعر العربي ، فقد وضع الخليل - كما هو معروف - للشعر العربي أوزانه وعروضه ، وبالمثل وضع ابن سناء الملك - لأول مرة - عروض الموشحات الأندلسية وقواعدها المتنوعة ، على نحو ما هو معروف عن كتابه «دار الطراز» .

ويعد أن أوضح في كتابه تلك القواعد أتبعها بأربعة وثلاثين موشحاً لكبار الوشاحين الأندلسيين ، ليقرن الأمثلة بالقواعد ، ثم تلا ذلك بقسمته لثلاثين موشحاً من نظمه ، ليبل على مدى نمطه لهذا الفن الأندلسي الجديد وبراكته فيه . وبذلك أهدى مصر والشام وغيرهما من البلدان العربية ، لبني شعراؤها بفن الموشحات الجديد ، إذ عرفهم بعروضه وقواعده وقله لهم تحليل ، بحيث أصبح فناً شعرياً للعرب في كل مكان . وعلى نحو ما أشاع القاضي الفاضل أسلوباً جديداً في النثر والكتابة أشاع ابن سناء الملك في الشعر أسلوباً جديداً يسيل عبرة ورواقاً ، مع ما يميل من ألوان البديع دون تكلف أو تعقيد ، أسلوب يقترب في أحيان كثيرة من أساليب اللغة اليومية للتداول ، وليس ذلك فحسب ، فإنه رقيق عذب غديبة النيل وروحه . وتبعه - على هذا الأسلوب - شعراء مصر بعده من أمثال البهاء زهير وابن النيه وابن نباتة ، وضم إليهم في توالي الحقب ، وبجوارهم إلى شعراء الشام من أمثال الشاب الظريف ، وشعراء العراق من أمثال الخفاري . وما يبدل بموضوع على مكانة ابن سناء الملك في زمنه ، وما أتاح لمصر من زعامة في الشعر ، أو بعبارة أخرى على شيء غير قليل من هذه الزعامة ، أننا نجد شعره يثير حركة نقدية واسعة على نحو ما آثار قبله شعر أبي تمام والمتنبي ، وإذا كان قد قُبِضَ لها خصوصاً وانتصار ، فكذلك قُبِضَ لابن سناء الملك خصيان لدودان : مواطن هو ابن جبارة المصري معاصره الذي ألفت في نقد كتابه باسم : «نظم الدرر في نقد الشعر» وشاعر عراقي كبير هو صفى الدين الحلبي أكبر شعراء العراق في الحقب المتأخرة ، إذ صلب عليه شرر نقده في بعض كتبه . وبجهد هذين الخصمين مدافعا عنه متناضلا نصير شامي ، هو الصفدي في كتاب له سماه : «الاقتصار على جواهر السلك في الاقتصار لابن سناء الملك» ورضى بعض وجوه هذا الانتصار ، شرحه على لامية المعجم . وكان موضوع هذا النقد خصوصاً وانتصاراً ، لأسلوب ابن سناء الملك الجديد وما ضمَّه من الكلمات اليومية للتداول ، قد توفى الحصان عند بعض ألفاظه وتقالا إليها عامية ، ورد عليها الصفدي موضحاً أنها عربية أصلية وأنها شبيهت عليها . على كل حال أتاح ابن سناء الملك للشعر المصري في زمنه وبعد زمنه حظاً من الزعامة ، ولم تلبث أن أخذت تتضام ، حتى إذا جثم كابوس الميثاقين على أنفاس مصر وأذواقها غير قليل من الظلم والستعصام يبق في الشعر الإبريق ضعيف ، كان ينبع له الحياة ولكن في حياة ؟ الحياة الحامدة التي لا تنطوي روحاً ولا تمتع شعوراً ،

الوحشية الفظيعة ، واستشاط حافظ غضبا . وأخذ يمسحها في قصائد رالفة ، يمثل قوله مانعوا من الإنجليز سخرية لأذعة :

أيها الصالحون بالأمر فسينا
هل نسينم ولانسا والودادا
عطفوا جيشكم وانابوا هنيئا
وابغوا بصدكم وجوبوا البلادا
وإذا أعوزنكم ذات طوق
بين تلك الرئي فصدوا العبادا
إعما نحن والحامم سواه
لم نضاهر أطولنا الأجيادا
ليت شعري أهلك عكمة الله
يشو عادات أم عهد نبرون عادا

ومازال حافظ يصور هذه الأناسة مصورا سهام أشعاره إلى صدر كرومر وصدور الإنجليز من ورائه مذكيا في أمته نارا للأمل لهذا الاتحاد الوحي الفطيم . حاول أن يدفعها دفعا لطلبتها بالحربة وحقوقها السياسية . لقد أصبح - بحق - شاعر الشعب الناظر وصوته الناطق ضد المحتل وبغية وبعثه . وما يلبث مصطفى كامل زعيم الشعب وقائده في جهاد المحتل الغاصب أن يؤدي غصنه القيان ، ويولي نداء ربه ، فيتولاه جزع ما بعده جزع وحزن ما وراءه حزن ، ويكيه بقصائد ثلاث بكاء حارا ، بكاء يصور فيه فجيعة الشعب في زعيمه وما أوقدت فيه من جمر اللوعة والأسى . ويدور حام ، وينتشر حافظ فرصة العالم المجري ويحكي قدومه لسنة ١٩٠٩ وينتقل إلى شباب مصر ، ويستثير حساسيتهم وحسينهم للطلبة الناحر هاتفا يمثل قوله :

رجال اللحد للأمل إنا نحاجي
إلحكم لندوا القصر فنا وشعروا
وكونوا رجلا ساملين أعزة
وهوونوا جنى أوطانكم وعزروا
فما ضاع حق لم يتم عنه أهله
ولاناله في الصالحين مفسر

ويدون ريب بلغ حافظ في شعره الوطني مثل الثلاثين من عمره مكانة رفيعة تقصر عنها الأظاع ، إذ مضى بسفره لمنازل أعداء الوطن . ولكي يملأ صدور الشباب حاسة وفرة وقوة ، لكي يجرحهم من ديارهم مدحورين . كل ذلك واحتل الآثم في عتفوان سطوة وجبروته ، غير أن حافظا لم يكن بنشاه ولاكان يحسب له أي حساب ، مع ما يث من العيون والأرصدا . وما يلبث الإنجليز أن يصدروا قانون المطبوعات تنهيدا لرعاة الحرب الوطني بعد وفاة مصطفى كامل ، ومن أجل أن يكشفوا به أفواه الصحافة وغير الصحافة ، ويؤثر حافظ على هذا القانون الجائر ثورة عنيفة ، ويدعو في شجاعة إلى الانتفاض على عليه ، مهاكف للمصريين من المهاد وغلى الفداء حتى ليصبح في قصيدة طويلة :

بعض المحامين ، وهذا الإحساس لازيله ، مما جعله يشنو بأشمار يتدب فيها سوء حظه . ويكسب حيثة على قراءة الشراء العباسيين من أمثال البحري والمتلى وألى الملا ، كما يكسب على قراءة أشعار البارودي ، ويلغ من إجابته به أن صمم على أن يسلك الطريق الذى سلكه في مطالع حياته ، فترك خطا ومكاتب المحامين بها ، والتحق بمدرسة الحرب ، وتخرج فيها ضابطا سنة ١٨٩١ وعين بوزارة الحربية ، ونقل إلى وزارة الداخلية غير أنه عاد سريعا إلى الحربية ، وأعطى بها بضع سنوات ، وهو في أثناء ذلك يخالط الأدياء في القاهرة . ويؤدى إلى مرافقة حملة كشنر الأخيرة إلى السودان ويستد فحيته به ، وتنشب ضده ثورة في الحملة سنة ١٨٩٩ ويشترك فيها حافظ ، ويحاول إلى الاستدعاء ويطلب إحالته إلى المعاش ويحاج إلى طلبه بعد نحو ثلاث سنوات .

لقد عاد حافظ إلى وطنه بعد خمود ثورته وثورة رفاقه في حملة السودان ، ولكن الثورة على الإنجليز وبطشهم وبغيهم لم تحمد في نفسه أبدا ، بل ظلت مشتعلة ، وظل يذكيا يوقود من أشعاره حتى الألفاس الأخيرة من حياته . وكان من أول ما زنى به باليته التي نظمها عقب عودته من السودان ، والتي يصور فيها تثر جده وحظه لنبته إلى الشرق والعرب ، وأنه ليندب مجدهم ومطربهم حين كان يجنى الغرب بأسمهم . وينتقل إلى مصر ويحتج بالإنجليز الناشئين ، ويأسى لأحرارها فهم إن نطقوا بكلمة التي بهم في غياهب السجون ظلا وعدوانا ، ويصرخ :

أنتشكى المسكر غادينا ووالحأ
وشن غشى على أروى من الذهب
والقوم في مصر كالإسفنج قد ظفرت
بلماء لم يتركوا ضرة غلبي

فيما يتجرع حافظ وأبناء مصر اليأس المرير يعم الإنجليز غيراتها وطيبتها ، بل إهم لم يتركوا فيها نرا إلا نبوه ولا ضرا إلا احتلوه ، وما مثلهم إلا كمثل الإسفنج يمتص كل ما حوله من ماء في أي وعاء ، غير منق بقة . ويكون من حظه وحظ مصر أن يحال إلى المعاش وأن يخرج من خدمة الدولة والجيش في ظل الاحتلال الإنجليزي ، ويولج له الخلدوي عباس ومعه حواشيه أن يقرب منه ، ويأبى مضيا إلى يؤسه وإلى أمته ، واقفا في مقدمة صفوفها بنازل الإنجليز ، وكأنما سيفه لم يسقط من يده يخرج من الجيش ، وغاية ما في الأمر أنه استبدل به سيفا بل سيفوا أخرى قاطعة من أشعاره . وكان أول حادث خطير نازل فيه المحتل نزالا عنيفا حادث دنشوى لسنة ١٩٠٦ فإن خمسة من الإنجليز قتلوا هذه القرية لصيد الحام بها ، وتعرض لهم بعض أهلها ، وأصيب أحدهم بضربة شمس إصابة أفنت إلى موته ، فثار كرومر عميد الإنجليز في مصر ، وعقد لهم عكمة شاكنتهم ، فقتضت بإعدام أربعة شقا وجلد سبعة بالسياط وحبس ثمانية مدحا مخففة ، ونفذ الإعدام والجلد برأى من أهل القرية مبالغة في التنكيل والعقاب . وضبط المصريون غضبا شديدا لهذه الفاجعة ، وفي مقعمتهم زعيمهم حيثة مصطفى كامل وكتاب الصحف ، وتبارى الخطباء في المحافل يصورون هذه الجريمة

إن البليّة أن نُسبَ وتُستَرقى
مصرُ وما فيها وأن لا ننتطقا
فنتلفوا حُجَجًا وحوطوا نيلكم
فلنكم أُنْهَضَ عليكم وتلفنا
وامشوا على حذرٍ فإن طريقكم
وعزُّ أوطان به الملائك وحلفنا
الموتُ في غشيانهِ وطروقو
والموتُ كل الموت أن لا يطروكا

وهو يستنص الصّحفيين والشباب في القصيدة أن يثوروا ضد العدو الباغي وما يريد من الخسز لأستنهم بينا مصر تنهك أشد انتهاك ، ويطلب إليهم الحذر في الطريق فإنه وعر مليء بالفخاخ ، ولا يلبث أن يمتد ثاقرا ، داعيا إلى اقتحام هذا الطريق مهما كان الموت فيه بالرصاص ، حتى يتخلص الوطن من هذا الاستعباد .

ونغنى مع حافظ إلى سنة ١٩١١ فإذا ضيق ذات يده يضطر الشاعر الباسل للاحتباس وراء قضبان وظيفة بدار الكتب المصرية ، ويغتف زعيمه الثائر ضد الإنجليزي إلا قليلا . وتنشب ثورتنا الوطنية سنة ١٩١٩ ويعود إلى الأسد المحصور الرابض في الدار غير قليل من زعيمه . وما إن تنظم السيدات المصريات بقيادة صفية زغلول مظاهرة مطالبات بحقوق مصر المشروعة في الحرية والاستقلال وتصدى هن جنود المحتل الطاغى ، فيثور حافظ لتلك الحركة الباغية ، وينظم أنشودة وطنية حاسية ملتية ، يملؤها بالتهكم على الإنجليزي والسخرية بهم سخرية مسمومة قاتلة ، ويطيعها الشباب في منشورات ويديعونها في تلك الثورة لإطاب الحامية في نفوس الثائرين حتى يعضفوا بالإنجليز عصفًا . وكان على قد ذهب سنة ١٩٢١ إلى لندن لمفاوضة الإنجليزي وأخفقت مفاوضاته ، وعاد فأقيم له حفل تكريم ، ألقى فيه حافظ آيته بل فريته الوطنية الرائعة :

وقلّ الخلق ينظرون جميعا

كيف أبقي قواعد المجد وحدي

وفيا يتحدث لسان مصر عن مجدها القديم في عهد الفراعنة ، فمنازع بقوتها حينئذ وبجهارتها علمها وشمرها وتلمذة أئنيار روما لها ، ويقول على لسانها وقد أوشكت أن تاتل استقلالها ، إنها حرة كسرت قيودها ، وإنها مجد الشرق وعزه ، وتضفر برجلها الألية الأجزاء اللين يقدونها بالمهج والأرواح . ويتأهب سعد زغلول لمفاوضة الإنجليزي سنة ١٩٢٤ فينشده من قصيدة طويلة :

فأرض فطنتك أمّة قد انقسمت

فإن لا تنقام وفي الجلال دحبل

عزّل ولكن في الجهاد صراخهم

لا الجبش يفرعها ولا الأسطون

فأبناء الشعب المصري - حينئذ - عزّل لا يحملون سلاحا ، ولكنهم

في الجهاد يواصل لا يفزعهم جيش العدو ولا أساطيله ، فأساطيلهم وجيشهم الذي لا يذفع حجاج وحقوق وبراهين أقوى من كل سلاح . ويحضر سعدنا من أساطيل الإنجليزي ومكرهم وكيدهم ودهائهم ، ويقول : إن أوجست منهم شرافا قطع جبل المفاوضات ، وعد إلينا رافعا وأرسلك ورأس شيك . ويتوفى سنة ١٩٢٧ سعد زعيم مصر ، بل زعيم البلدان العربية ، بل لقد استمت زعامته حتى ليُزَلَّ له غاندى زعيم الهند بالرّزامة والأستاذية في الثورة على الإنجليزي ، ويبيكه حافظ ، وبين لمصاب مصر والشرق فيه أُنْهَضَ أطوليا . ويحال حافظ إلى اللعاش في سنة ١٩٣٢ وتُفكك عنه أخلال الوظيفة ، وكانت مصر حينئذ تجتاز فترة تسمية ، هي فترة حكم إسماعيل صدق ، وما أصغى فيها الشعب من ظلمه وصفة ، يسانده الإنجليزي ويعضدونه ، وكانت صحف الحزبين الوفدي والليستوري تحمل عليه حملات شعراء فحمل معها الجندي القديم : حافظ سلاحه الشرى ، وأشدّ يرميه بأنياته وسهام أشعاره من مثل قوله :

يسأل السطالين وثنية

في تشعب النقص والإبرام

لاهم أخير ضيعة ليدونها

غصصا وتنسف نكسة الألام

وحافظ في هذا الشعر الوطني الثائر الذي كان يملأ به أبناء الشعب المصري حماسة وفورة وصلابة لمنازلة المحتل الفاشم يُعَدُّ سابقا لشعراء العربية في مصر وغير مصر من البلدان العربية ، وهو سبق جعل له حظا غير قليل من الزعامة في الشعر الوطني العربي الحديث . ولم يشد حافظ هذا الزور الوطني وحده مبعرا في قيثارة شعره ، بل شدّ إليها معه مبعرا أيضا وترا عربيا ، وكان أول نغم صبه منه قصيدة قوية في أبناء وطنه والأوطان العربية لإغاثة لغة الضاد ضد أعدائها حين سُوِّلت لستر ويلبور نفسه مهاجمتها في عقر دارها ، وكان قاضيا إنجليزيا بمحكمة الاستئناف الأهلية ، فألف كتابا عن لغة أهل القاهرة العامة سنة ١٩٠٢ ودعا دعوة واسعة لاتحاد العامة لسانا للأدب والعلم ، وأحدث ذلك رجّة عيفة في مصر والبلاد العربية ، وتصدى له حياة العربية وفي مقدمتهم حافظ إبراهيم إذ سرعان ما نشر قصيدته : « اللغة العربية تنمي حظها بين أهلها » مصوّبا أبياتا بل ساهما إلى دعوته ، فقصت عليها قضاء مبرما ، وفيها يقول على لسان اللغة العربية :

وسعت كتاب الله للغة لغاية

وما قصت عن آي به وعظمت

فكيف أضيق اليوم عن وصف آله

وتسنيق أسماء خروجات

أنا البحر في أمثاله الدركام

فهل سادوا الرّؤس عن صلتنا

وحافظ يرثي في هذه الأبيات على ما كان يرثوه أعداء العربية من أنها لا تحمل لغة العلم الحديث وعجزاته حينئذ ، ويقول إن هذا ليس

ويصور بسالة الطرابلسيين والأكراد في الحرب وأنهم يموتون كراما في سبيل الدود عن الحمى ، ويؤكد فظاعة الإيطاليين وحشيتهم في قتل الدزاري والخليل بالنساء والشيخوخ ، لا يرحمون طفلا ولا يقون علي غلام ، ويقول إتنا ملأنا البرمن أشلاهم ، وأحشاء حبا أشد حشدا لهم من يركانهم في جنوب بلادهم فيزفاب ، وينشد :

اطمئنى أسم الشرق ولا
تفتنى اليوم لأن الجدة قاما
إن في أحلاعننا أفئدة
تعلق الجدة وتانى أن تضاما

ولم ينتمش الجد والحظ طويلا فإن إيطاليا لم تلبث أن استولت عل طرابلس استيلاءا المشثوم . وكان حافظ صديقا حيا خليل مطران البتاني الأصل الذى اتخذ مصر دارا ومقاما ولقب شاعر القطرين ، وفيه وقد أقيم له في سنة ١٩١٣ حفل تكريم بدار الجامعة المصرية ، وفيه حياه حافظ بإحدى رواياته ، وفيها يصور ما بين مصر والشام من وشائج الرحم والقرى في حوار طريف بين غادتين : شامية ومصرية ، ومن بديع ما قالت غادة الشام :

إذا الشام والسكناة جيلوا
ن زلم الخطوب عاشا لإواما
أشكم أئسا وقد أروعمتنا
من قواها ونحن نأبى الخطاما

فالشام والكاتنة صنوان أو أختان شقيقتان لم تارحما العهد ولا فارقاه طوال الزمان ، مها ألم بها من غطوب ، إنها أنورة نمره تاربيع طويل ، وشكلت بينها فيه اللغة والدين والآمال والآلام . ويؤزر حافظ بيروت في صيف سنة ١٩٢٩ ويقام له حفل بالجامعة الأمريكية لسياح قصيدته «حمة الشام» وينزل دمشق ويستقبله الجميع العلمى العربى استقبالا حافلا يتبارى فيه الخطباء والشعراء ، وتزدود عل كل لسان رائحة البديعة : «حمة الشام» وما في فرائدها من مثل قوله :

حيا بكون الحيا أربع لبنان
وطالع الثمن من بالشام حيان
لى موطن فى زرع النيل أظفئة
ولى هنا فى حكام موطن فالى
حببت نفسى نزيلا بكم لإفا
أهل وصغرى وأحبابى وجيرانى

وعيسى في حمة لبنان وسوريا الشقيقتين . ويثنى عل أعلامها في مصر ومن تيمنا منهم أمريكا ، ويهيب بالشرق أن يدفع عنه أطماع الغرب ، وأن توحد شعوبه حتى تضطلع من نيره ، ويعود النيل مشغوبا بالأرهن مهديا أشواقه إلى برقى بدمشق ، غير أنحف ويئده بالعراق ودجلة والفرات ، بل إن له حيتا إلى نهر سبىحان في آسيا

من قصور فيها ، وإنما هو قصور فى أهلها حيثذ ، ومعروف أنها ثلاثت هذا القصور فىا بعد . ويقول إبه بكتيها خيرا أنها وسعت كتاب الله ، مشرا إلى ما سيحدث من قلبية بينا وبين لغة القرآن وأيضاً بينا وبين ماضينا إن نحن أصغنا لدعوة ويلمور للفرضة ، وقد فؤضها قصيدة حافظ من أساسها ، واضطر ويلمور إلى مغادرة مصر وأوربه إلى بلاده وكان ذلك نصرا ميتنا لحافظ وحياة العربية وأبنائها الأبرار فى كل مكان ، وبؤه شوق بذلك فى مرتبه له منشدا :

يا حافظ الفصنى وحارن مجيها
وامام من تجلت من البلاء
مازلت تهف بالقديم وهله
حتى سميت أمانة القلما

وقد مضى حافظ يستشر بقوة معاني الأخرة بين أبناء مصر وأبناء البلاد العربية ، وليس غريبا أن يلقب شاعر النيل : أدناه وأعلاه : مصر والسودان . ومربنا أنه أقام بالسودان سنوات قليلة . ولا نصل معه إلى سنة ١٩٠٨ حتى نرى جاعة من السوربين يقيمون له حفل تكريم بفندق شبرد ، وفيه ينشد آيته البديعة الساخرة : «الأمتان تصادفان» ، ويستهلها بقوله :

لصر أم لربيع الشام تنسب
هنا الملا وهناك الجدة والحسب
وأخذ يصور كيف أن مصر والشام ركنا للشرق يغتنف عليها هلال الإسلام المضيء . وكيف أنهما ركنا حيدان للضاد وأدبها الربيع ، وإبها لأهما تجمع بينهما أوموتا الزوم ، كما تجمع بينها أبوة النسب الشريف إلى العرب ، وإبها لروابط وثقى تجعل وسابات الشام تحيد وذكى لبنان تبيع حين تنزل بأعنتها مصر نازلة أوكاراة . ويخفى أبناء سوريا ولبنان المهاجرين إلى مصر والآخرين المبعدين فى المفجرة إلى العالم الجديد إلى أمريكا شيالا وجنوبا ، وينشد :

زادوا المائل فى الدنيا ولو وجدوا
إلى الهجرة ركباً صاعدا ركبا
أوقبل فى الشمس للراحين متبع
مكرا لها سبا فى الجمر وانتدبرا
هلى يدى عن بنى مصر تصالحكم
فصالحوها تصالح نفسها العرب

وأحسب أن كل سورى ولبنانى ود - حيثذ - لو صافح حافظا هذه المصافحة الكريمة ، مصافحة الأخ لأخيه الشقيق البار . وتغير إيطاليا عل طرابلس سنة ١٩١٢ تريد انتزاعها من الدولة العثمانية وكانت حيثذ تابعة لها ، ويبدو بعض الأمل فى انتصار تركيا ، فينشد حافظ قصيدة ميمية يفتحها بقوله :

طمع ألى عن العرب القلما
فستفنى بالشرق واحلوا أن تناما

وعلى نحو مما شد حافظ إلى قنارته أوتاراً شرقية وعربية ووطنية شد وترًا إسلامياً بليعاً ، وهو يتجلى في مدائحه لعبد الحميد سلطان الدولة العثمانية وخليفة المسلمين ، كما يتجلى في مدنيته لحلفه السلطان محمد رشاد الخافض حتى ليؤمل استيعابه من لقبه أن يعيد إلى العالم العربي عهد الرشيد .

وكان لا يزال يعد الترك - كما أسلفنا - جزءاً من الشرق ، وكانوا لا يزالون يمدون سلطانهم على العراق والشام وبلاد المغرب ، ويؤمل دائماً أن تعود قوتهم حتى يستعيد الشرق والإسلام مجدهما ، وحتى يلبى الغرب صاغراً . وأقوى من هذا التعم الذي كان يوقعه على قنارته أو على هذا الوتر الإسلامي أشعرا في المصلح العظيم الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده ، وكان قد اتصل به ، وهو في حملة كشنر بالسودان ، ولما عاد قربه منه وفسح له في مجالسه ، وجعله من خاصته ، وكان لذلك أثر عميق في نفس حافظ ، فأخذ يشيد بالشيخ وبعدهو الإصلاحية وكل ما اتصل بها من فتح باب الاجتهاد في الدين وتحليصه عما طغى به من الأهواء والخرافات على نحو ما يلقانا في فاتحة له ، إذ يبيب به فيها أن يقضى على البدع المستحقة ، ويشيد بفتاويه الصائبة ، وله يقول في قصيدة ثانية :

يأمنينا على الحقيقة والإسلام

ثناء والشرع والهدى والكتاب

أنت نم الإمام في موطن الرأى

ي ونسم الإمام في الهروب

ويصب حافظ في القصيدة سباط غضبه على خصوم الإمام من الشيوخ وغيرهم ، ملابفاً عنه دفاعاً حاراً . وما يلبث الإمام أن يلي داعي ربه ، فيبرئه حافظ رثاء بضطرهم بتاروقدة من اللوعة والأسى واللعنة والحسرة مستبلاً له بهذين البيتين اللطاعين :

سلام على الإسلام بعد محمد

سلام على أيامه الضمرات

على الدين والدنيا على العلم والحجبا

على البر والتقى على الحنات

وتظلم الدنيا في حني حافظ ويحال كأن الدين أصبح بلا حاة . فقد ترقى حامييه ضد أعداء الإسلام الطاعنين فيه من أصحاب هانوتو وريتان القرنين ، ويقول إن الشرق بكى له وتنبه جازعا متحصرا : بكت له الهند والصين ومصر والشام وإيران وتونس ، بل بكى عالم الإسلام جميعه وأن اللعنة فيه أنينا متصلا غير منقطع . ولبثت حافظ مرارا إلى أضواء العام الهجري حين تبل على العالم الإسلامي ، وبعيه تحيات رائحة على نحو ما يلقانا في رائيته التي نظمها سنة ١٩٠٩ :

أطل على الأكوان والخلق تنظر

هلالاً رآه المسلمون فكبروا

الوسطى وما وراءها ، وبذلك لا يمتنع فقط وحدة العرب ، بل يمتنع معها وحدة الشرق في كل البقاع ، حتى يكبحوا جاح الطامعين فيهم ، ويرودهم عن ديارهم إلى غير مأب .

ودائماً يأمل حافظ في الشرق وتحفزه ضد الغرب ، ودائماً يستثيره ويستنهض ليرد عنه عدوان الغرب أخذاً بمناقته ، والشرق عنده يبنى الشرق الأوسط العربي بما يشمل الترك العثمانيين ، والشرق الأقصى بما يشمل اليابان ، وقد هلل طويلاً لنسجها جزءاً من الأسطول الروسي في بورت آرثر سنة ١٩٠٤ وما أعقبه من الحرب بينها وبين الروس وما أخذ يظهر في الأفق من تبشير انتصارها عليهم ، أو بعبارة أخرى انتصار الشرق على الغرب ، ويرسم إصجابيه يطلونها في افتتاحه بغادة يابانية ملكت عليه كُبه حين رآها تقتحم مع قومها حرب الروس لتقضى واجب الوطن المخلد ، ويحاطبها حافظ متعجبا من بسالتها ، فردد عليه إنها تستعذب - مثل قومها - رودة الردى ، وتقول إنها يابانية لا تنفى من مرادها ولو كان فيه حقهها وهلاكها ، وإنها إن كانت لا تحسن حمل السلاح ، ففي إمكانها مداواة الجراح وتنشده :

هكذا (الميكادو) قد علمنا

أن نرى الأوطان أُنأ وأبا

فالميكادو ملكهم لتقهم درساً لا ينسونه أبداً ، هو محبة الوطن والبر به : يُر الأبناء بالآباء ، وقداه بالأرواح والدماء . وتتصر اليابان وينهج حافظ ويرى في ذلك إزهاصاً لاسترداد شعوب إفريقيا وآسيا حقوقها وسيادتها من الغرب ، وفي ذلك يقول :

أنى على الشرق حيناً إذا

سأذكر الأعياء لا يذكر

حتى أعاد (الصفر) أيامه

فانصف الأسود والأبيض

ويريد بالصفر اليابانيين إذ دحروا الروس وأبطلهم عن كوريا ومثوريا . ويتخذ حافظ من هذا الانتصار الياباني شعاراً شرقياً يردده في أشعاره للشباب والناشئة كي يترجموا هذا المثل الياباني الرفيع ، كقوله في حفل أقامته مدرسة مصطفى كامل سنة ١٩٠٦ لتوزيع الجوائز على المتفوقين من طلابها :

فيا أيها الناشئون اعملوا

على خير مصر وكونوا يدنا

وها أمه (الصفر) قد مهدت

لنا التهج فاستبقوا المؤزدا

وحين ضرب الأسطول الإيطالي مدينة بيروت في أثناء الحرب الطرابلسية المارة نظم تحيلية قصيرة بين جريح من بيروت وزوجه وطبيب وعرفى ، وقد بدء فيها على لسان الجريح وهو يكاد يلفظ أنفاسه روحاً شرقية إذ يمتنع أن يسترد الشرق جلاله ورفعته ، حتى يعلم الغرب أنها كلمة اليابان لا ترتضى الذلة والموان.

حافظاً كان شجاعاً جريئاً ، وكان إذا رأى رأى لم ينش في لومة لائم ، وأيضاً فاتهم أن حافظ ياتية لم تنشر في ديوانه حيا بها قاصدا ودعوته قاتلاً :

قاسم إن القوم ساءت قلوبهم
ولم يفهموا في الشر ما أنت كاتبه
ولو خطرت في مصر حواء أمنا
يلرح مجيهاها لنا ونسراجه
وي يدها العنقاء يسفر وجهها
تصالح منا من نرى ونحاطبه
وعلمها موسى وعيسى وأحمد
وجيش من الأملاك ماجت مواكبه
وقالوا لنا رفع التقاب نخل
لقلنا : نعم حق ولكن نجابه

وحافظ يريد بالسفر كتاب قاسم أمين : تحرير المرأة . وواضح أنه في القصيدة لا يتصر له ولدعوته فقط بل يثور ثورة عفيفة ضد خصومه ساخراً منهم سخيرة شديدة .

ولعله قد اتضح ماهياً حافظ لمصر من حظ أو حظوظ في زعامة النهضة الشعرية الحديثة ، فقد كان سابقاً مجلياً لشعراء العربية في كثير من الأغراض الشعرية . في مزجه الاجتماعي ووقوفه مع قاسم أمين ودفاعه عنه ، وكذلك في وقوفه مع الإمام محمد عبده ودعوته الدينية الإصلاحية وفي مزجه الإسلامي بعمامة . وفي مزجه الشرقي والعرفي والوطني التأثير في مواجهة الغرب واستعارة البنيض

ويذكر هجرة الرسول الكريم فيه وكيف كان يماشي جبريل وتسعى وراءه ملائكة تترعى خطاه ، وفي يسراه هدى من الله ساطع وفي إتيانه الكتاب للظهر ، ويمدد ديار الإسلام من الهند ماراً بتركيا إلى مراكش ، ويبسب بشتاب مصر أن يرعوا حتى وطنهم ويغروه من مستعمرة القادر الأمم ، حتى إذا كانت سنة ١٩١٨ نظم ملحنته « عبر من الخطاب » مصوراً سيرته وإقامة حكمه على الشورى مع أمثلة من زهده في عظام الدنيا ورحمته وتقشفه وحيثه وانصياعه للحق حتى يحمي للشباب المسلم سيرة الحاكم الإسلامي العظيم ، لعل منهم من يعيدها حية ناضرة للأمة الإسلامية ، فتأخذ سرعاً في نهضتها المأمولة .

وشد حافظ إلى قنارته بجانب أوتار الإسلام والشرق والعروبة والوطنية وترأ خامسا كان السابق إليه بين شعراء العربية لمصره غير منازع ، وتقصد وتر الشعر الاجتماعي الذي حارب فيه بخير هراة علنا الأخلاقية والاجتماعية ومن يملونها من قبه لا ينجي الله فيها يجرم ويحل ابتغاء نفع زائل ، وطيب بلتهم أموال الرضى بالباطل ، وأديب منافق يقلب الباطل حقاً . ودعا في أشعار كثيرة إلى البر بالفقراء والنساء وإنشاء الملاهي . لهم دعوة تملأ القلوب عليهم شفقة ورحمة وعطفاً . من مثل قوله في حفل أقامته جمعية لرعاية الأطفال سنة ١٩١٠ واصفاً يؤس حامل كآتيا من جوعها ونحوها شبح من الأبحاح أو رسم على طلل من الأطلال :

قد سات والدها وماتت أمها
ومضى الحام بحمصها وإحلال
وإلى هنا حبس الحياة لساها
وجرى البكاء بدمعها المظلال

ويقول إنه وقت ينظر إليها . وكأنه عابد في هيكل ينظر إلى تماثيل تماثيل الجمال . غير أن ثواب الدهر مازالت تختلف عليها حتى زایلها كل جال . وحنا حافظ عليها فعمل هيكل عظمتها - كما يقول - إلى دار لرعاية الأطفال . وتناولتها منه بالرق أيد هراة ، كأنها أیدی أمهات يكأون أطفالهم . وسرعان مارعاها طيب . وودعها حافظ وقد اعطسأن أنه تركها بين أهلها . وبقى على منشئ مثل هذه الدار الذين يولونها هي وأمثالها بالبر ابتغاء وجه الله . ويمثل ذلك كان يترك العروس لتستشر الرحمة وتبذل أموالها للملاهيء والجسيمات الحفيرة لأيامه . وكان مايق يدعو إلى النهوض بالتعليم وإنشاء الجامعة والمدارس . وله في طلب العون لمدرسة بنات بيور سعيد قصيدة بلديمة يقول فيها يشته المشهور :

الأم ملوسة إذا أصدفتها
أعددت شعبا طيب الأعراق

وظن كثيرون حين رأوه في رثائه لقاسم أمين أن يقطع بإصابته ولا يخطئه في دعوته إلى تحرير المرأة أنه لم يكن مـ . امرأته فيها ، وقالوا لعله غشى من شهرة أصدفها به كما شهروا بقاسم صاحبها ، وقاسم أن

٣

ونش مع حافظ لمصر بهذه الزعامة شوق . وقد ولد قبله بنحو عامين لأسرة مترفة كانت تعيش بباب الخديو إسماعيل . كما يقول في بعض شعره . وبذلك لم يعرف شيئا من نشأته من شطف الحياة كما عرف حافظ . وأظلت الرفاهية بقية حياته . واختلف - منذ نومة أطفاله - إلى المدارس . وأتممت تتيفظ موهبة الشعرية في نفسه مبكرة وهو لا يزال دون منتصف العقد الثاني من حياته . حتى إذا أتم تعليمه الثانوي التحق بمدرسة الحقوق لدراسة القانون ، ولم يلبث فيها أن التحق بقسم الترجمة وتخرج فيه سنة ١٨٨٧ ، وكان قد أخذ يشدو بدلائع توفيق فتمت أباه عليا مفتشا في الخاصة الخديوية ، ثم عين بعده . ورأى أن يرسله إلى فرنسا ليكمل دراسة القانون . وهناك التحق شوق بمدرسة الحقوق في مونبلييه ، وظل بها عامين . وأتيح له زيارة إنجلترا ولندن . وأكمل دراسته بباريس . وحصل منها بعد عام على إجازته النهائية . ومكث بعد حصوله عليها يختلف إلى مساحر بباريس نحو ستة أشهر . ولاشك في أنه كان يكب على مشاهدة تلك المساحر مما جعله يؤلف الصورة الأولى لمسرحية على بك الكبير ، وأيضاً كان يكب على قراءة الآداب الفرنسية مما جعله يترجم

قصيدة البحيرة للامرتين . وعاد شوق إلى مصر حين إلى القصر بقلم الترجمة . وعلى نحو ما كان يتقن الفرنسية كان يتقن التركية وترجم منها بعض أشعار مشورة في ديوانه .

ويبدو - في وضوح - أن شوق - منذ عودته من الغرب - أنص في عمق بأن القدر اختاره ليكون شاعرا لمصر في عمتها بالاحتلال الإنجليزي ، يدل على ذلك - أوضح الدلالة - أننا نجده يكتب على تاريخها منذ أقدم العصور حتى تمثله تحتل رانها ، محاولا أن يتخذ منه درعا لما أودوعا كي تتحدى الإنجليزية وتتأصلهم نصالا عنيًا على نحو ما توضح ذلك ملحمة : « كبار الحوادث في وادي النيل » وهي في مائتين وتسعين بيتا ، نظمها كي يلقيها في مؤتمر للشعثين الذي انعقد بجنيف ١٨٩٤ مندوبا عن مصر ، ولم يكن قد تجاوز الخامسة والعشرين من عمره ، وفيها ينته باسم مصر التي دنس الإنجليزي تراها بأقدامهم :

وسينينا فلم نخل لبنان

وعلوننا فلم يجرنا علاه

قصر العظيمة لانتال ، وهل تال الجبال الشام ؟ وهل تال السماء ؟ ويشيد بفراعنتها وماشادوا فيها من العلوم والحضارة والمدنية العريقة . ويني شوق مادعاها الأصاغر من مؤرخي أمتنا وغيرهم من أن الأهرامات بنيت سفرة . ويصور نشوب حرب ظلة بين الدهر ومصر ، فإذا ذاب الهكسوس نجوس خلال ديارها ، وينتزع الفرصة ليخز ونرا إياها من يتلفون إلى الهل ابتغاء اللعاع للمادي زلق عيسية ، بيتا عيس الشرقاء بأنهم غرياء في ديارهم ، ويقتت إلى المستعر البايغي متوحدا متلدا :

يسكن الوحش للوفوب من الألس

ر فكيف الحلالق المعقلاء

وتطرد مصر الهكسوس نظراء الإنجليزية الغاصبين ، ويعيد لها رمسيس العظيم بجدها القديم ، وسرعان ما يجسم البلاد الخطير الذي يظل به الحاكم الشرقي بسبب الزعائن المحيطين به للكترين من تحلقه ومداينه ، فإذا هو يتجلى غرورا وتخيلاء وعلفينا ، يقول :

فإذا مالملقون تولت

ه تولي طباعه الحلاء
وسرى في فؤاده زخرف القمو
ل يراه مستعلبا وهو داء

ويقول إنه داء لم يمس رمسيس لأنه كان أعظم من أن يمسه وأعلى من أن يفرضه السفهاء . ويذكر هزيمة سامتيك أمام قبيلز وأنه ظل له إياؤه وكبرياؤه مما أوفر صدر قبيلز عليه ، فأمر أن تمر به ابنته وهي في زى الإناء ، تحمل جرة جلب الماء ، وراحت إياها ، فلم تترك ولم تسقط لها دمة ، شعورا بإياه مابده إياه وعزة لاثنيها عزة ، وبالمثل سامتيك حين رأى ابنته لم يتحرك له جفن ولم تدمع له عين ،

وكأنه صخرة صماء ، حتى إذا رأى صديقا له أذله الفرس بكى له رحمة وشفقة . وكأما اتخذ شوق من بسامتيك مثلا حيا لكل مصري ، مثلا للوفاء أمام الأصدقاء ومثلا للشعور الطاغى بالكرامة أمام الخطيئ للديار . ويؤده شوق بالإسكندر وبنائه الإسكندرية ، ويلم بتاريخ البطالة . ثم يذكر كيف تجلبت رحمة الله بعباده ، فأفقدهم من ظلمات الوتية بما نشر فيهم من أضواء الرسائل الساوية ، ويملأ لموسى ومنشئ بمصر ورسائله إلى فرعون ، وصبي ومولد الرقي معه ورسائله ، وينشد :

إنما ينكر الديانات قوم

هم بما ينكرونه أشقياء

ويقول إن النور أشرق في العوالم بالرسالة المحمدية وبمعجزتها الباهرة : القرآن الكريم ، وعمت مشاعل هذا النور مصر على يد فاتها عمرو بن العاص النير الوضاء ، وير سر يما بتاريخها بعده ، ويشيد بصلاح الدين قاهر الصليبيين وبمعاملته ومعاملة المسلمين والعرب السمعة لأعدائهم من حملة الصليب ، ويتفت :

هكذا المسلمون والصرب الخا

لون لا مايقوله الأعداء

ويذكر نابليون ويلم بالأمرأة العلوية . وإنما أطلنا الوقوف عند هذه القصيدة لأنها تند أم شعر شوق ، ولأنها تصوره وقد شد إلى قيثارته مبكرا وزر الوطنية وبث الحمية في نفوس الشباب للدفاع عن مصر أمام الغرب ، فإذا زها بمجديته الحاضرة فإن لها مدينة قديمة مجيدة . وشد إلى قيثارته في القصيدة وتزى الإسلام والعروبة ، وزاه يلخص مضامير مصر وعوتها وتنكيلها بين تسول له شياطينه احتلالها ، إذ يتوقف في القصيدة ليصرخ في وجه الإنجليزي :

علمت كل دولة قد تولت

أننا سنسها وأنا الرضاء

علم بذلك الهكسوس والفرس والإغريق والرومان والفرنسيون . وسيعلم الإنجليزي - عا قريبا - علم اليقين . وتتعدد ألحان الأشعار الوطنية عند شوق ، فيها هذا اللون التاريخي الرائع ، ومن روايته فيه قصيدته : « أنس الوجود » وقد وضع بين يديها مقدمة خاطب فيها روزفلت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة حين زار مصر سنة ١٩١٠ وألقى بالجامعة المصرية القديمة خطابا ألقى فيه على حكم إنجلترا لمصر كما ألقى على الدين المسيحي ، وهاجم الإسلام . وعاتبه شوق في المقدمة ، ثم أخذ يصف قصر أنس الوجود المائلة أطلاله وهياكله بجزيرة عند أسوان ، ويستل وصفه بقوله غاخايا روزفلت :

اخلع الثعل واخطف الطرف واخضع

لاحاول من آية الدهر غضا

وشوق يعظلم إلى روزفلت حين يلّم بقصر أنس الوجود أن يقف

يوازن فيها بين أعظم حادثين حيث: كلف مقبرة توت عنخ آمون وانقاذ البرلان ، ويقول إن مصر بلغت رشدها وأشدّها . وما يلفت أن ينظم لسنة ١٩٢٥ قصيدته البديعة في توت عنخ آمون :

ترجمت على الكسز المقرون

وأنت على السلك السنون

وفيما يتحدث عن حضارة الفراعين ويحيى توت عنخ آمون ، ويقول له إن عهد الجبابرة وإلى أصبح الحكم شوري لأبدن لحكم القرد البغيض . وراه هذه القصائد أشعار منثورة في قصائده الأخرى يتحدث فيها عن مجد مصر القديم ، حاول أن يحيله تماثيل منصوبة تحت أمين الشباب للمصري كي يتخلص من الاحتلال الإنجليزي القاسم ، ويسود لمصر مجددا ودورها التاريخي العظيم .

ولن نأني في أشعار شوق الوطنية كان يلتقي فيه مع حافظ ، وهو الوقوف في وجه الغاصب المحتل ووجه أذنبه وتسديد سهام أبياته للثبية إلى صدورهم وصدره ، ومن أوائل ما يلقانا عنه من ذلك قصيدته في مصطفى رياض رئيس الوزارة المصرية حين ألقى خطابا في افتتاح مدرسة محمد علي الصناعية ، نوه فيه بكرور متمد بريطانيا صاحب جريمة دنشواي المشهورة وأزرى بعباس وحكمه ، حتى إذا أشرق الصباح نشرت الصحف قصيدة لشوق أنه فيها تأنيبا عنيفا بمثل قوله :

غمرت القوم إطرارة وحيدا

وهم سمروك بالنم الجسام

عظمت فكنت عظمًا لا عظميا

أصيف إلى مصائبنا المعظم

وأى مصيبة على أمة أكثر هولاً من أن يغربا أحد بنينا ، ويرعى في أعضان للمستمر الأجنبي لقاء ما بين به عليه من النعم الجسام القى تملأ بطنه دارا . ونقل اللورد كرومر من مصر سنة ١٩٠٧ وأقيم له حفل وداع عظيم فيه قدم إسماعيل كآ دم للصيرين لأهم لم يرعوا من الاحتلال الإنجليزي الأليم ، فرد عليه شوق بقصيدة حاسية ملتهمة يقول في خضاعهما :

لما رحلت عن السجلا تشهدت

فكانك الداء السعياء رحبلا

وكان شوق صديقا لمعطي كامل زعم الوطن ، فلما مصر الموت غصته شابا ناضرا تأثر لرحيله تأثرا عميقا ، شاعرا بنكية الشعب فيه ومصيبته التي لا تنانها مصيبة ، ومن أجل مرأيه فيه وأروعها قصيدته :

للفرقان عليك يستعجابان

فأصبحت في مآثم والسنداني

أمامه وقوف العابد الحاشع في الخراب القدسي . إنه محراب من محارب مصر وتاريخها القديم بكل ما يحمل من علامة وجلال . ونغض مع شوق إلى سنة ١٩١٥ فإذا هو يقدم فريته الرائعة : « النيل » إلى مرجليوث المستشرق الإنجليزي بجامعة أكسفورد ، مستحلا لما يقوله :

من أي عهد في القرى تتلحق

ويأتى كف في الملائك تغلق

وقد مضى فيها يصور عبادة المصريين للآل وتاريخ الفراعين ومجدهم العريق : الحضاري والحرفي ، وذكر تابوت موسى وقصة يوسف ولغوته ومرم وعيسى ونزول الإسلام مصر واستضافتها بأزواره ، كل ذلك جسمه في تلك القصيدة الفريدة ، حتى يعطي النيل شخصيته المنوية بجانب شخصيته الحسية . وفي سنة ١٩٢١ ينظم فريته : « أبو الهول » مستعرضا مراكب التاريخ للمصري التي مرت تحت بصر أبي الهول من أيام فرعون إلى أيام الرومان ، ويقتف قليلا عند الدين القديم : دين إيزيس وأليس والديانات السابوية : دين موسى وعيسى ومحمد ، ثم يذكر نهضة مصر لصره ويقول إن تباشير الاتيماث أشرقت وأشرق معها صبح الجيث الجديد . وينشق صدر أبي الهول عن قتي وفاة ينشدان نشيد نهضتنا :

اليوم نسود بوادينا

ونعيد هاهنا ماضيها

واكتشف قبر توت عنخ آمون سنة ١٩٢٣ وراح العالم بما فيه من كنوز وشعث طائلة ، وتغنى شوق بهذا الاكتشاف في قصيدة تونية فريدة استلها بقوله :

قل ياأنت يوشع عبرينا

أعاديث القرون العابرينا

ويريد بأخت يورع الشمس معبودة الفراعين ، ويقول لما إن قرئك غضيب ولاعصى على الأرض الطعين ، وماأنت إلا هرة أكلت بنينا وتنتظر الجنين ، ويحدث عن الزراعة ومجدهم الغابر محاولا أن يثي الحمية في الشباب ليعيدوا ملك آبائهم ، ثم وصف مقبرة توت عنخ آمون وكنزها النفيسة ، وكانت مصر حيث تضع دستورها وتستمد لحكم شوري نياي ديمقراطي ، ويبتش شوق بتوت عنخ :

زمان السفرد يافرعون وقى

ودالت دولة المجرينا

وأصبحت الرعاة بكل أرض

على حكم الرعية نازلينا

وينشد البرلان المصري لأول مرة سنة ١٩٢٤ وينظم قصيدة

وتوفى سعد زغلول زعيم الأمة وقائلها إلى الاستقلال والحرية ،
فبكاء حارا يمزجونه للثعانة :

شبهوا الشمس ومالوا بفسحها

واغنى الشرق عليا فبكيها

ويحسد للشعب فاجسته وخسارته الكبرى في زعيمه ، وكيف
خلت منابرهم من خطابه المتأججة وساحته من صولات فضاله
المستبث ضد المستعمر الفاشم مستخلصا من برائته الاستقلال
والدستور وغير الدستور .

ولحن ثالث في أشعار شوق الوطنية صور فيه حبه لوطنه ، حبا
يفوق كل حب ، حبا يحمله لأرضي في الدنيا سواء ، حتى لكأنه
الفرديوس ، يقول وقد اشتدلت به لواجع الشرق والحزن إليه ،
وطالت غيبته عنه في المنفى بإسبانيا :

وطنى لو شغلت باخلد عنه

سازعنى إليه في الخلد نفسى

فحق لو كان يتقلب في أعطاف الخلد وجنات الجنان لن ينساه
أبدا ، ولن يغب عن بصره ، ولن يفر عن خياله ، وما كان أشد
فرحته حين عاد إليه بعد المنفى الطويل . وكأنما رد دم الشباب الحار
إلى شرايته ، فبهتف مبتهاجا :

أيما وطنى لقيتك بعد يأس

كأنى قد لقيت بك الشباب

ولو أنى دعيت لكنت فى

عليه أقبال الختم المحابا

أدبر إليك قبل البيت وجهى

إذا فهد الشهادة والشابا

فصر دية ومعبوده القلبي وإليها يتولى وجهه ، وتتولى روحه
حتى قبل الكمية القليلة ، إنها معبودة بزاها الطاهر العبق . وشوق
- بهذه الأليات وما عائلها - يبلغ من حب مصر ما لم يبلغه شاعر قبله
ولابده ، حتى كأنما يريد أن يماق - عناق المؤمنين المخلصين
التيبين - كل ذرة في تراها من ذرات الرمل وكل قطرة في جداولها
من قطرات النيل .

ويجانب هذه الألحان الوطنية الرائعة كان شوق يوقع على ثيثاره
ألحانا عربية بديعة ، صور فيها بقوة عواطف العرب القومية حتى
يصبح هموى أفنديتهم من الخليج إلى المحيط . ومن أوائل ما يلقننا من
هذه الألحان افتخاره ببغداد وما وضعت من قواعد في فروع الدين
الحنيف وشريعته حتى تسمو على روما وقوانين شريعته المشهورة ، كما
تسمو عليها بمطبخاتها وأديانها وخلفاتها من أمثال الرشيد والمأمون
والمعتصم . يقول في نبح البردة التي نظمها لسنة ١٩١٠ متمدحا بها
الرسول الكريم :

وكان يكثر من مدح عباس ، وكان يشار عملا من أعاليه أو إصلاحا
من إصلاحاته ، فيجعله محور مدحيه ، وكأنه مندوب عن الشعب
يتكلم بلسانه ، ويصور مطالبه وأمانيه لحاكمه ، وقد حلل له حين
رأى إقامة الجمعية التشريعية حتى يشارك الشعب معه في الحكم ،
بنظام الشورى الديمقراطي ، وله يقول في إحدى مدائحه :

أصقلت بشورى الحكم فسينا

وما تألوا مناهجه اتباعا

ولا نشبت الحرب العالمية الأولى في هذا القرن العشرين ، ونفى عباس
عن مصر ، وأقام الإنجليز على عرشها السلطان حسين كامل وأعلنوا
الأحكام العرفية ، غضب لعباس ، ونشر قصيدة يعلن فيها غضبه
وسخطه يقول فيها : « إن الرواية لم تتم فصلا » مشيرا بذلك إلى أن
الإنجليز يبيتون لمصر شررا سيظهر عاجا قريب ، فضاقت من تأثير شره في
نفوس المصريين فأمرنا بنفيه من مصر واختار الأندلس مقاما له .
واشتد به الحزن هناك إلى وطنه ، وأخذ يصور حنينه إليه في قصائد
رائعة مجيدا لتاريخه الحضارى العريق . ويعود شوق إلى مصر سنة
١٩٢٠ ويعد أرضها محضبة بدماء الشعب التي سفحها رصاص
الإنجليز في حركة الوطنية ، ولا يعود إلى القصر ، بل يعيش حرا طليقا
مع شعبه ، ويتخفى بكل ما ينجس بنفسه من مطالب ومطامح ، من
ذلك أن الشعب لم يرض تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ ووضع
الإنجليز فيه من قيود تكاد تطفى السيادة للمصرية ، ويتأذى مع
الشعب بأنه دون مطالبه وأمانيه ، ويصبح :

رأس الحماية مقطوع فلا عدت

كسنانة الله حزما يقطع الذنب

فحرب الحماية قد قطعت رأسها ولا بد أن يشمها قطع الذنب ،
ونفى شوق مع الشعب يتيه آماله في الدستور وقيام النظام
البرلماني ، وتنشأ الأحزاب ونشبت بينها تناحر شليبه ويصنع الشعب
لوانعتل صفوها ، ويظم في ذلك قصيدته : « لإلام الخلف بينكم
إلأما ؟ » داعيا فيها إلى الاتحاد المنشود ، وكرؤ إلى المعتقلين السياسيين
من شباب الوفد حرياتهم سنة ١٩٢٤ ، فينشد قصيدة حامية يطالب
فيها بالحرية ، ويحسم الشباب كى يستأنفوا جهاد للعدى الأهم حتى
يعيدوا المجد الحضارى لوطنهم ، ويهتف فيهم :

وجه الكنانة ليس يخطب ربكم

أن تجملوه كوجهه معبودا

إن الذى قسم البلاد حباكم

بلدا كأوطان النجوم مجيدا

قد كان - والدينى لحد كلها -

للمبكرية والفنون مهودا

وبهذه الروح العالية الماتية التي لا تفترط ظل شوق يستثير المصريين
ليستردوا بلدهم من الاحتلال الغاصب ، ويجمعهم من الدهر الجائر .

ومسا هو مساء ولكنك
وريد الحياة وشربها
تستحم مصر بستانجيمه
كما غمّ العين إبتائها

وشوق لا يبارى في تصويره وشائج الرحم والقرابة بين البلدان
العربية - وليس ذلك فصح فإنه يندفع في تصوير مشاهد تلك
البلدان ومفاتها الطبيعية على نحو ما يلقانا في تأنيته التي وصف بها
جبال لبنان حين نزل بها صيف سنة ١٩٢٥ وفيها يقول :

لبنان والحمد اعتزاع الله لم
يوسم بأزوين منها ملكوكه

ويشيد بفيدها وأدبائها وزعائها ، ويرى وجهه بعد زيارتها إلى
دمشق ، ويستقبله بها أعضاء الجمع العلمي استقبالا حافلا يتبارى
فيه الخطباء والشعراء ، وينشدون توبيته العشقية البديعة واصفاً
جنتها الزاخرة ، مشيدا بظلماتها الأوبى وما شادوا من أمجاد .
مستفضاهم أبنائها ليسترجعوا دولتهم وتاريخهم القديم الزاهي .
وتنمّ قصيدته بقوله :

نحن في الشرق والقصي بنو رحم
نحن في الجرح والآلام إجموع

واتير أهل دمشق بالقصيدة انبارا لا حدود له ولا خفاف ، وعاد
شوق إلى مصر ، وكأنما أتممت القصيدة البركان الوطني بدمشق .
فلم يكده يمضي - على اللقاء شوق للقصيدة - نحو شهرين حتى شبت
لها ثورة ضارية على الفرنسيين ، فزعموا إلى المدافع بفرصون بقلعتها
للدنية وتوارها الأحرار ، وخضبت دماؤهم الذكية الشوارع
والدروب والدور ، وغضب شوق لها ولأهلها ودمى الفرنسيين بقلبة
مضطربة من فقاظ شره المتهب جهامة ، مستهلا ما بقوله :

سلام من صبا سدرى أرقى
ودمع لا يكفكف ياد دمشق

ومضى يصور ملتاعا كيف دكت معالم التاريخ في المدينة طائر الإسلام
ومرضته وحاجته . وكيف هتكت حرمة النساء وهن يبحرن على
صدورهن للأطفال الأبرياء ، ومن حولهم النار المدمرة . ويدعو
السوريين إلى الاتحاد حتى يصفوا المستعمر الباغي قائلا :

نصحت ونحن محتلون دارا
ولكن كئسنا في المم شرق
ونعمنا إذا اختلفت بلاد
ببنا غير محتل ونسقط
وللحرية الحمراء باب
بشكل يد مفرجة يدق

دار الشرائع روما كلها ذكرت
دار السلام لما ألفت يد الم
مناصرعتها ببيانا عند ملتأم
ولا حكتها قفساء عند محتم
ولا احتوت في طراز من قباصرها
على رشيدو وساموئيل ومعتم

فدار السلام : بغداد فوق روما في الشرائع وفي المياني ، وفي
القضاء والعدل ، وفي الحكام قاصرة وغير قاصرة ، ونضطرهم الحان
العروبة بصدوره في مناه حين يتزل برشلونة في إسبانيا ، ويأخذ في
نظم مطولته أو أرجوزته الكبيرة التي امتدت إلى نحو ألف وأربعمائة
بيت متخذاً موضوعها : « دول العرب وعظماء الإسلام » متغنيا
بماضى العرب المجيد وأبطال دولهم العظام ، وينظم توبيته طويلة له في
الحنين إلى مصر . وتضع الحرب الكبرى أوزارها لسنة ١٩١٩ ،
ويؤذن له في العودة إلى وطنه ويرى أن يطوف بالأندلس ، ويتزل
قرطبة ويشاهد جامعها الكبير وقد تحول شطر منه إلى كنيسة ويرى به
الغراب وغير الغراب ، ويخص بآية عبد الرحمن الداخل مؤسس
الدولة الأموية هناك موشحه : صقر قرش مجلدا فيه الشجاعة
والبطولة العربية . ويزور غرناطة ويهره قصر الحمراء وهو مطل عليها
من فوق آكام عالية بقاعاته وأبناؤه وساحاته وقبائه ونقوشه الملونة
البديعة ، وينظم شوق سيبته الزائلة التي بث فيها حنينه الظامي - إلى
مصر مبعوده ، ويتغنى بأبرامها ويغاضا موازين فرعون يزن فيها أعمال
جبابرة الأرض المصفدين في الأغلال ، ويحلم بمجد قرطبة لمهد عبد
الرحمن الناصر وجيوشه المظفرة ، ويصف حضارة الأندلس وقصر
الحمراء لمهد بني الأحمر ملوك غرناطة ، ويندب في لحن جنائزى
مؤثر خروج العرب من هذا الفردوس المفقود قائلا :

خرج القدم في كتاب صم
عن جلال كمكوب القلق غرور
ركبوا بالبحار نعلنا وكانت
تحت آياتهم هي العرش أنس

ويعود شوق من مناه ، ويستقبله في فناء المحلة بالقاهرة آلاف من
الشباب ، وما إن يطل عليهم حتى يلقى هتافهم بأصم ويمتلونه على
الأغاني حتى سيارته . ويصبح شوق خالفا لشعبه والشعوب العربية
منذ هذا التاريخ ، متغنيا بمصر - كما أسلفنا - ومتغنيا بالبلاد العربية
وبكل ما يجيش في صدور أبنائها من آمال . وتغنى معه إلى سنة
١٩٢٤ ويتنبا سعد زغلول - وكان رئيس الوزارة للمصريين - المصري
الإنجليز بلندن ، وينشده قصيدة بديعة باسم الشمين : المصري
والسوداني وما يملأن فيه من دفاعه في مفاوضته عن حقوق مصر
والسودان قائلا :

ومصر السريساخ وسودانا
عيون الرياض وعسلجانا

لسعد زغلول وكذلك في قصيدته الدمشقيين: التوبة و القافية، وفي مطلع رثائه لمصطفى كامل أشار إلى الشرق الأقصى صراحة، غير أن ذلك نادر عنده، أما الشاعر فإشارته به إلى العالم العربي على نحو ما نرى في قوله:

وما الشرق إلا أسرة أو قبيلة
تلم بينها عند كل مصعب

وقد يتبع بدلالة الشرق ليشمل الترك والبلدان العربية والعالم الإسلامي جميعه على نحو ما نرى في تهته للترك ومصطفى كمال أتاتورك حين انتصر انتصارا حاسما على اليونان سنة ١٩٢٢، فإنه مضى يصور انتباه الملوك العرب والإسلامي بهذا الانتصار قائلا:

لقد أزعج الفتح أرواحه الحجاز وكم
ففى الليالي لم ينم ولم يطب
وازيست أسهات الشرق وأستبقت
مهارج الفتح و الموشية الغنم
هزئت دمشق بنى أيوب فلما تنهوا
ينسبون بنى حمدان في حلب
ومسلمو الهند واغندوس في جنبل
ومسلمو مصر والأقباط في طرب
علائق فتنها الإسلام في رحم
وشيجة وحواهها الشرق في نسب

وبذلك وسع نسب الشرق سمة كبيرة، وهو يستحس دائما لينضج أمام الغرب ويسترد حقوقه المهضومة مؤمنا بأن أمانيه وهوميه وأفراسه وأحزانه واحدة.

وكان الإسلام يتمتع شوق منذ نعومة أظفاره. ومُر بنا أنه كان أحد الألمان الأساسية التي تغنى بها في ملحمة: «كبار الحوادث و وادى النيل»، فقد مضى يغامر فيها بنشأة موسى بمصر ونزول عيسى والسليحية بها ودخول الدين الحنيف وإضاءته جنياتها. مما يؤولها زهوا. ورد ذلك كثيرا في فرغوتياته، وتراه ينضم إلى المتادين بفكرة الجامعة الإسلامية في ظل الخلافة العثمانية، حتى تجتمع كلمة العرب والمسلمين لتحدى الغرب والتصدى لاستعمارهم للبلاد العربية والإسلامية، وكأنما يظن هؤلاء المادون تلك الفكرة أن في الدولة العثمانية بقية تمكثها من البطش بالغرب ورد عدوانه. ونرى شوق سنة ١٨٩٧ يهتف تهللا كبيرا لانتصار الترك على اليونان في الحرب، وينظم في ذلك ملحمة بائية طويلة يتخللها كثير من النغم الديني كقول له للسلطان عبد الحميد في فاتحتها وخاتمتها:

بسيلك يعلو الحق واقف أغلب
ويُسكّر دين السله أيسان تطرب
فلا زلت كهف الدين وأغادى الذى
إلى السله بالزئلى له نشقرب

وشوق يدعو ابنه سوريا إلى استمرار الثورة على الفرنسيين وبذل الدماء والأرواح في سبيل الحرية والاستقلال، فالشعوب لا يمررها مثل الضحايا. ويغنى شوق شطرا من ضيف سنة ١٩٢٧ في زحلة بلبنان ويحيي جبال الطيعة فيها بكافته التي يقول فيها:

لأنس من عمر الزمان ولأعد
جمع الزمان فكان يوم لفلانك

ويطرب لها - كما طرب للتائية السابقة - كل لبناني، ويبادل شوق حبا بحب، بل إنه يعايشه في عقله وقواحه، ويطرب لها مثل اللبنانيين العالم العربي، ويغنيها محمد عبد الوهاب غناء بديعا. وفي مارس من سنة ١٩٢٨ يحتفل دمشق بذكرى شهدائها على أثر إلقاء فرنسا لقتيود الشديدة على الحريات وإبرائها انتخابات للجمعية التأسيسية، فيشارك شوق السوريين في ذكرى شهدائهم وإجابة فرنسا لبعض مطالبهم قائلا:

بني البلد الشقيق عزاء جبار
أهاب بسمعه شجن فسالأ
ففى بالأمس للأبطال حقأ
وأسمى اليوم بالشهداء غالأى
ومازلنا إذا دعت التزأيا
كأرسم ما يكون البيت آلا

وليس في سوريا من لا يحفظ هذه القصائد شاعرا لشوق بحجة وإجلال لم يحط بها شاعر دمشق ولا غير دمشق، إذ صور أروع تصوير عاظمت السوريين الوطنية أيام حنتهم بالاحتلال الفرنسي، وكأنما أمدهم في تلك المقاومة عبد الفرنسيين بأسمى سلاح. وما نصل إلى سنة ١٩٣١ حتى نراه متأثرا تأثرا عميقا لإعدام إيطاليا بطرلس وزعيمها عمر المختار، ويشعر كأنما أصابوا قلب طرلس بجرح دام لا يتنمل أبدا، بل كأنما أصابوا قلب العالم العربي جميعه، يقول من قصيدة:

ياوعهم نصبوا منارا من دم
يومي إلى جبل العد البغضاء
جرح يصيح على لدى وصحب
تسلسس الحرية الحمراء

وبذلك كله عُد شوق الشاعر الأكبر للعرب والبلاد العربية لا صور من تعاطف حميم بينها كأنها بلد واحد، بل قبيلة أو عشيرة واحدة.

وتختلط هذه الألحان العربية عنده بألحان شرقية كثيرة، وهو يشير بلطف الشرق مرارا إلى العالم العربي على نحو ما مر بنا في مطلع رثائه

يستهلها بالفزل متأمياً باليوسيري ، ثم يأخذ في بيان سيرة الرسول ووصف شائله الكريمة ، مع الإشادة بأصحابه ، ونراه فيها يرد على أعداء الإسلام الذين يزعمون أنه انتشر باليسف والدم قتلا .

قالوا غزوت ورسول الله ما بعثوا

لقتل نفس ولا جادوا لسفك دم

جهل وتفصيل أحلام ومضطه

فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم

وشوق يقول إن كفار قريش وغيرهم حاربوه ، فكان لابد أن يحسم الحرب بالحرب ، وهو لم يحاربهم إلا بعد دعوتهم للإسلام وعرض القرآن على أسماعهم ، وبدلاً من أن يدعوا للحق شهروا سيوفهم في وجهه ووجوه أصحابه . وقارن بين الإسلام والمسيحية فراها لم تنتشر إلا عن طريق السيف والقوة على نحو ما هو معروف عن عهد قسطنطين وخطافته ، وما هم أشباع عيسى الأوروبيون للمستعمرون بسفكون دماء المسلمين والناس في كل بقاع الأرض . وفي سنة ١٩١٢ ينظم شوق درة بدئية في ذكرى المولد النبوي مفتتحاً ما بقوله الرابع :

ولد الهدى فالكائنات ضياء

وفلم الزمان تبسم وفناء

ويتحدث في فرائخها عن مولده وما حدث فيه من خوارق . وهو فيها يعارض اليوسيري في همزته المشهورة ، ويشيد بهدي القرآن الكريم والحديث النبوي إشادة رائعة ، ويصور بصيرته النافذة الحكومة التي شرعها الرسول للمسلمين بعده تصورياً عموماً إذ يقول عاطفاً الرسول :

رويت بعدك للعباد حكومة

لا سوكسة فيها ولا أمراء

الله فوق الخلق فيها وحده

والناس تحت لوائها أكفاه

والسليين يسر والخلافة بيعة

والأمير شوقي والحقوق قضاء

وهي صورة دقيقة للحكومة أو الدولة الإسلامية التي يتساوى فيها الناس ، فلا أمراء ولا أفضياء ولا فقره ولا يفيض ولا سود . فالمسلمون سواء في جميع الحقوق والواجبات في دولة يعولها واحد ، أعد ، والذين يسروا عصره في أي عصر ، حتى إن الضرورات لتبيح المحظورات ، والخلافة بيعة للمسلمين عن تراضي منهم ، والحكم شوري والقضاء عادل يرد لكل ذي حق حقه دون أي تمايز أو تفاوت بين أي فرد وفرد في الأمة ، وما يلبث أن يتعجب الرسول بقوله :

ويشيد بشجاعة الترك في الحرب وبسالهم في دحر اليونان وتزريق جيوشهم شر عرق ، وينوه بسريته من نساء الترك اشتكت في بعض الماركات تقدمها فتاة تسمى زينب أبلت بلاء عظيماً . ويعود إلى نغمة الترك بهذا النصر المبين في قصيدته : « بحمد الله رب العالمينا » .

ويعلم السلطان عبد الحميد سنة ١٩٠٨ الدستور في تركيا . ويفرح الشعب التركي بهذا الإعلان إذ يصبح الحكم ديمقراطياً ، مرده إلى الشورى ، ويصفق شوق مع الشعب التركي ، وهو دائماً يتفق في شعره بالحكم الديمقراطي القائم على الشورى ، ويربنا تصويره لذلك في قصيدته الفرعونية الثونية ، ونراه قبل ذلك بخمسة عشر عاماً حين يمدح السلطان عبد الحميد في إعلان الشورى السالف . يقول إنها جزء لا يتجزء من الدين الحنيف ، لما جاء في القرآن الكريم من مثل (وشاورهم في الأمر) ويعصم عن ذلك قائلا :

وإنما هي شوري ليله جاء بها

كتابيه الحق يعليها ويغيبها

وتهاجم إيطاليا طرابلس سنة ١٩١١ وتحاول تركيا دعم أسطولها ، ويدعو المسلمين في قصيدة مبينة إلى إعانتها في ذلك عز لم ونصرة لدينهم الحنيف ، وأعلنت دول البلقان الحرب على تركيا وعلت كفهم ، وتنازلت تركيا عن أدنة وجزر الأرخبيل ، فيهاها شوق بقصيدته : « يا نعمت أندلس عليك سلام » وكأنما رأى فيها غروب شمس تركيا في أوروبا كما غربت شمس العرب في الأندلس . ويحلى بشراً حين يسرد مصطفى كمال أتاتورك الأناضول بعد الحرب العالمية الأولى في هذا القرن ويذكر جنودهم تدميراً ساحقاً ، ومرتباً أنفا ما زفه من بشرى للشرق الإسلامي بهذا الانتصار العظيم . ولا يلبث مصطفى كمال أن يلقي الخلافه ، ويرتبها شوق رثاء حاراً بقصيدته : « عادت أغاني العرس أرجح نواح » ويقول إن الهدى والهة وفارس ومصر والبلاد العربية محزونة . ويكون ذلك آخر عهد شوق بالخلافة العثمانية وما كان يدخل في حديثه عنها من أنعام إسلامية .

ومنذ سنة ١٩٠٩ يجلجل صوت شوق بمديح الرسول صلى الله عليه وسلم على نحو ما نجد في قصيدته التي هنا بها الخبير عباس مجحه إلى بيت الله الحرام ، وفيها استطرده بتحدث عن مشاعر الحج وعظمة الإسلام وقبر الرسول الطاهر وما يتشتر حوله في المدينة من عطر ذكي ونور مضئ ، ويأسي لنوم المسلمين في زمنه نوماً عميقاً : نوم أهل الكهف بيناً بأيمانهم نوران : القرآن الكريم والسنة النبوية . وينظم حينئذ مدحه النبوية أو يتيثمه الفريدة : « البردة » سماها بهذا الاسم لأنه نظمها على غرار بردة اليوسيري ، مفتتحاً ما بقوله :

دم على القناع بين البان والعلم

أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

ويسرعان ما دوت بروعتها في العالم العربي ، وبلغ من إعجاب شيخ الأذهار : الشيخ سليم البشري بها أن شرحها شرحاً ضافياً . وشوق

وعلى نحو ما كان شوق يتغنى بالإسلام والشرق والعروبة والوطنية
كان يتغنى بلحن اجتماعي صلب منه أنشاما كثيرة ، مطالبا فيها بأمان
الشعب أو بأعمال بر أو مشاركة له في بعض ما يتحقق له من آمال ،
من ذلك مناشدة سعد زغلول - حين كان وزيرا للمعارف - أن
يتشبه مدرسة في ضاحية للقاهرة تسمى المطرية . وله في العلم والتعلم
والتنويه بمجد المسلمين قصيدة بدئية يفتتحها بقوله :

قم للمعلم وفه التبجيلا
كسء المعلم أن يكون رسولا

وله في إنشاء بنك مصر قصيدة بارعة و بالمثل في إنشاء الجامعة
للصربية ، وحث مرارا وتكرارا على أفعال الخير والبر بالفقراء وأورد لها
قصائد وضمنها في أخرى على نحو ما رأينا في حديثه الآف من
لشتركية الإسلام . وحين عاد من اللقي ورأى غلاء الأسعار الشديد
واستغلال التجار للشعب صاح فيهم متهبلا إلى ربه صارعا :

عبادك ربّ قد جاءوا بمصر
أنسلا سقت فيهم أم سرايا
حنانك واحد لسخى تجارا
بما ملكوا المرافق والرقابا
ورقق لقلوب يا قلوبا
محجرة وأكسبادا صلابا

أمن أكل اليتيم له عقاب
ومن أكل الفقير فلا عقاب

ومضى في القصيدة يحذر وينذر بيوم ينقلب فيه البؤساء ذلأبا
ضارية . وكثر انتحار الطلبة لرسوبهم في إحدى السنوات فجزع
شوق ، ونظم قصيدة بدئية ، أخذ فيها يستعرض علل انتحارهم
أهى من القدر أم من جفاء الأيوين أم من امتحان صعب شديد ،
يقول : بل هو النظام الفاسد الذى فكك العلم والأمر ، ويتوسل إلى
الطلاب أن يفكروا فيما يصيبون به الأيوين من ألم التكل وامتهم من
عقوق الوطن . ويقول : رب طفل برح به البؤس أصبح - فيها
بعد - شخصا خطيرا جليلا ، وينشد :

كم غلام حاصل في درسه
صار بحر العلم أستاذ العصر

وله في العمل قصيدة بدئية يحث فيها على الجد في العمل
وإتقانه ، حتى يبلغوا الغاية المأمولة ، ويوصيهم أن يتحلوا بالأخلاق
القاضلة ، وشوق لآمل في أشعاره الدعوة إلى التحلق بالقيم
الكريمة ، ويقول إنها أساس المجد القديم للفراعة والعرب
والأندلسيين ، ومن أبياته الدالمة على كل لسان قوله :

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت
فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا

الاشتراكيون أنت أنماستهم
لولا دعوى القوم والغلواء
داويت مستبدا وداووا طغرة
وأحفد من بعض السلواء البذاء
أنصفت أهل الفطر من أهل الفنى
فالككل في حق الحياة سواء
فلو أن إنسانا تغير صلتة
ما احتار إلا دينك الفقراء

وشوق يحيل الرسول إمام الاشتراكيين ، قبل أن تظهر الثورة
الشيوعية ، وهو إنما يريد اشتراكية الإنجليز الذين يسميهم باسم
القوم ، ويشير بقوة إلى أن الإسلام يحق دين الاشتراكية الخالية ، إذ
أذاب من قديم الفروق بين الطبقات وبين الناس ، فلا سيد
ولاسود ، بل الناس متساوون في جميع الحقوق مساواة مطلقة أو
قل مساواة منصفة ينصف فيها الفقير بما يرد عليه من الفنى من
حقه - مثله - في الحياة الكريمة ، ومن أجل ذلك يدعو شوق
الرسول إمام الاشتراكيين وملته غير ملة للفقراء والمعوزين . ويردّد
شوق هذا المعنى في مدحته النثرية البديعة التى نظمها لسنة ١٩١٤ في
ذكرى للولد النبوى إذ يقول :

يريد الخالق الشرق اشتراكا
وإن يك خص ألفوا وحايا
لا حرم أبدا حتى يديه
ولا نسى الشقى ولا النصابا
ألم تر للهواء جرى فأنفى
إلى الأكواخ واعترق القبابا
وأن الشمس في الآفاق تضي
حمى كرمى كما تضي السبابا
وأن الماء تسرى الأسد منه
ويشقى من تلعبها الكلابا

فالزق ينهى أن يكون شركة بين الناس على نحو ما يشتركون في الهواء
والشمس، وكما تشترك الحيوانات في الماء . ويتراءى شوق دائما في
مداحه النبوية متعلقا تعلقا شديدا بالإسلام وتعاينه النيرة ورسوله
ورسائله الباهرة ، ومن رائع أبياته في تلك القصيدة :

ولم أر غير حكم الله حكما
ولم أر دون باب الله بابا

وهذه القصيدة النبرية وسافنيا تصدح بها جميعا الإذاعات
العربية ، وإنها لتلصق بأفلة العرب والمسلمين في كل البقاع ، بل
إنهم يجدون فيها روحا صائبا يشق منهم القلوب والنفس .

الاستعمار ومن عواطف إسلامية ونزعات إصلاحية اجتماعية وغير اجتماعية .

ومعروف أن مصر سهبت البلاد العربية في القرن الماضي إلى الانفصال عن الدولة العثمانية ، وأنها سرعان مااستأنفت حياة ثقافية نشطة ، أقيمت فيها على العلم العربي والتزود منه في منابعه أو بلدانه الأوروبية ، كما أقيمت على طبع الدواوين والكتب الأدبية القديمة ، وكان ذلك سببا في أن تحدث بها نهضة أدبية تسبق بها النهضة الأدبية في البلدان العربية التي كانت لأزوال ترزح تحت نير العالين .

وعلى الرغم من الاحتلال الإنجليزي المشؤم ، وماكان يكتم به الأكراد ظهر عندنا لأواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن زعماء يتبنون إصلاح حياتنا في جميع جوانبها الروحية والاجتماعية والسياسية ، ظهر الأستاذ الإمام محمد عبده الزعيم الديني ، وقام أمين الزعيم الاجتماعي عمر المراد ، ومصطفى كامل الزعيم الوطني ، وكانت أصولهم جميعا تدور في العالم العربي ، وكان طبيعيا أن تتبنى اتجاهات زعامة أدبية ، غير أنه لم يكن بين كتاب النثر عندنا حتى الحرب العالمية الأولى من يستطيع أن ينهض بهذه الزعامة ، ولذلك تأخرت زعامة الكتاب المصريين للنهضة الأدبية العربية في النثر وفقرته إلى ما بعد تلك الحرب مع ظهور كتاب مصر العظيم من أمثال عباس العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني وطلح حسين وحسين هيكل .

وإذا كانت مصر لم تحقق لنفسها زعامة في النثر قبل الحرب العالمية الأولى فإنها أخذت منذ أواخر القرن الماضي تحقق لنفسها زعامة أدبية قوية في مجال الشعر والشعراء ، وهي زعامة بدأها محمود سامي البارودي الذي يعد - غير منازع - رائد الشعر العربي الحديث وزعيمه الذي أنقله من الأساليب الركيكة والموضوعات الغثة ، ورد إليه الحياة والروح : حياته الشخصية وحياة أمته السياسية وروح عصره مع العنكس بالأصول التقليدية للشعر العربي وبصياغته الجزلة الناصعة ورونقها الرائع . وليس ذلك كل ماأعدها البارودي إلى الشعر العربي الحديث كي يستبد نهضته وازدهاره ، فقد أهدى إليه تلميذه : حافظ وشوق . فلبا بالشعر كل ماكان يؤمل له من نهوض ، وثبتا لمصر بين البلاد العربية زعامة فيه باهرة ، بما فسحا من طاقته ليصور مجد مصر والأمة العربية ، ولينفض في روح الشعب المصري والشعوب العربية كي تناضل المستعمر الآثم فضالا عنيقا لايقى عليه ولايلز ، بحيث يعصبجان كأنهما صرطانا إلهيان هبطا إلى مصر والأمة العربية من أركان السماء ، لينفضا عنها تواكلها وتحاذلها واستسلامها للقتل وماصعب عليها من احتلال المستعمر وعدوانه على طيات البلاد وتخويراتها بصمرها لنفسه بيتا وظلما ونهرا لإرضاء الأحرار ، وتبوال لشوارها هادرة منلدة متوحدة تزد للصيرين

وانخذ من قصيدته «ملكة النحل» مثالا حيا للشباب كي يتغافروا في العمل والجد فيه والإخلاص تفتاق النحل الذي لايفتر ولايقعد عن عمله ، بل دائما يتأثر فيه مثابرة متصلة . وإذا كان قد بدأ حين متحرجا من سفر المرأة ، فقد عاد يحيي سفرها وخطها للثقاب ونوبتها بأعمال البر وكثير من المشروعات ، ونوه بمشاركتها الرجال في جهادهم ضد أعداء الأمة الغاشمين ، ويتف في قصيدة بارعة :

مصر تجتد مجددها
بسنائها المتجددات
النافرات من الجمو
د كانته شبح المات

وكان دائما يحيي الشباب ويستنهضهم للفنك بالمستمر وسحق أضلاعه ، كما كان يستنهضهم للإقدام على الأعمال والتحريك لتحقيق الآمال ويصبح فيهم :

قل للشباب زمانكم متحركة
هل تأخذون القسط من دوراته

ويطلب إلى أبي الملوح في قصيدته أن يتحرك - إذ كل شيء في زماننا تحرك حتى الحجر وهو إنما يريد أن يدلع الحركة ويشطها في نفوس الشباب . وكان يشعر بسعادة غامرة حين يرى غفرا منهم مقدمين على مشروع اقتصادي ضخم يريدون تحقيقه ، وسرعان مايتنق لم يشعر حماسي بفصل من سويده فزاده كقولوه في أحد مشروعاتهم مهلا مصفا مستبشرا :

لابقصم على الضم الأسد
نزع الشبل من الغاب الوغد
كبر الشبل وشجبت لابه
وتغطى منكباه باللبد
انكروه يمش في أجاسه
ودعوه عن حمى الغاب يلد
واصرصوا الدنيا على أظفاره
وابسمنوه في صحاريه يصد

فقد عادت إلى الشباب المصري في غايته الكبرى أو واديه الكبير أسديته الروائية بل الفريزية وعادت له أنباه وخطابه الفاتكة ، وسينشأ في عتق عدوه الغاشم عا قليل ، وسيحقق كل مايريد من مشروعات اقتصادية عظيمة .

وكل هذا النهم الاجتماعي والإسلامي والشرق العربي والوطني كان شوق سابقا فيه لشعراء العربية ، مثله في ذلك مثل حافظ ، مما أتاح لها ما أن يقودا النهضة الشعرية الحديثة في زمنها ، وأن يكونا صوتين للعرب - لا في مصر وحدها - بل في جميع البلدان العربية ، صوتين لاطنق عن مشاعرهم وحياتهم بكل مااتصل بها من مقاومة

والعرب ، ليستيقظوا وليجسموا قوتهم ويضربوا العدو الغاشم ضربات متوالية حتى لا تقوم له قائمة .

وقد نشأ حافظ - كما مر بنا في صدر الحديث عنه - في أسرة متواضعة من أسر الشعب ، واضطر إلى كسب عيشه بنفسه لضيق ذات يده ، ودخل المدرسة الحربية وتخرج فيها وراق حملة إلى السودان بقيادة كوشتر ، وهناك قامت ثورة ضد قائدها الإنجليزي وعسفه واشترك فيها وأحيل إلى الاستبداد سنة ١٩٠٠ وهو يشرف على الثلاثين من عمره ولم يلبث أن أحيل إلى المعاش ، وسلمت أبواب العمل في وجهه . وظل يتجرح غصص اليأس أحد عشر عاما إلى أن عين بدار الكعب المصرية ، وحيث أنه يظلم ورائحه - التي أشربنا إليها - في حفل لإحدى جمعيات رعاية الأطفال ، وفيها يشهد بدوي السباعي والمروية عن بيرون الأطفال الفقراء انصماء المغمومين من أبناء شعبهم ، مجسدا لهم يؤسهم فيها عانى من غنة اليأس وهمه الثقيل وشقائه الطويل وعيشه المرير ، يقول :

ذقت علم الألمى وكابدت عشا
دون شرف قلدها شرب الحما
فتقلب في الشقاء زمانا
وتنقلت في الخطوب الحما
ومشى الغم لاقبا في فزادى
ومشى الحزن ناعرا في عظامي
فلهذا ولقت أستعطف الناء
من على البالسين في كل عام

وعلى الرغم من هذا اليأس الذى كلف حافظا من الجهد ما يطاق وما لا يطلق منذ عودته من السودان ، وجعله متبرما بعيشه ، كان يحتمله جلدا صابرا كاقوى ما يكون الصبر والجلد على نحو مانرى في ميمية له يخاطب عنه فيها أن لا تنزع قلبه أن لا يخرج ، ونفسه أن تتجسم أهوال اليأس راضية . وما يلبث أن يتنفض لأمة الحرب ، ولكنها ليست عليه المرة درعا ورحما وسيفا وغير ذلك من أسلحة حرية ، إنما هي لأمة شريرة ، إذ أحال أشعاره إلى ما يشبه سيوفا ورمحا وسهاما لا يزال يبددها إلى أعداء الوطن والعروبة . ولو أنه استسلم لؤس لثابته هزيمة في الحياة ما بعد ما هزيمة . ولعاش كالكائنات المجرى بشكر الحرمان والضياع ، غير أن نفس حافظ كانت من القوة والصلابة كالصخرة العظيمة ، لا يستطيع اليأس أن ينال منها أى نيل ، وسرعان ما استحال الجندي القديم إلى كنية حرية تحمى حمى الوطن والعروبة بأسلحتها الشريرة . وكانت اللغة العربية أول معركة خاص حافظ غارها ضد قاض إنجليزى - كما مر بنا - تريس يا شرا داعيا إلى استخدام العامية مكانا للعلوم والآداب ، وانفض حافظ للضاد ، ونظم لأهصيدة ، بل منشورا حربيا نشب أنظاره في الدعوة الجنيبة للغرض ، حتى وأدها في مهدا كان لم تكن شيئا مذكورا ، وأشاد بهذا النصر المبين غير شاعر في رثائه ، كقول شرق معسورا مأثم العربية عليه في كل بلد من المحيط إلى الخليج سواء في الحواضر أو البوادي :

لبنان يكيه ويكي الضأ من
حلب إلى الفيحما إلى صنعاء
هتفت الرواة الحاضرون بشمعه
وحدا به البادون في البيداء

وينال - مع مصطفى كامل الزعيم الحفالد - كرومر المنتوب الساسى البريطانى الطاغى عقب حادثة دنشواى الوحشية التى مرت بنا ، غير مكثرت بسطونه وجبروته ، ومازال يطعن برماحه الشريرة ، حتى دفع الإنجليز كايوسهم عن أنفاس مصر ، ويتولى نزاه للإنجليز على نحو ما مر بنا ، ويضم إليهم في سنة ١٩١٢ إيطاليا حين هاجمت طرابلس ، بل يضم الغرب كله في مواجهة العرب والشرق ، وكان قد هلل في سنة ١٩٠٤ لاتصار اليابان على روسيا ، ورأى فيه بشيرا باستعادة الشرق ومن فيه من المصريين والعرب يجدهم التاريخى القديم . ومنذ سنة ١٩٠٨ يصور حافظ - بقوة - الروابط الوثيقة والأخوة الحسية بين مصر والبلاد العربية ، وخاصة الشام ، وتراه في قصيدته التى مرت بنا : «الأمتان تتصافحان» يجعل لمصر العلاء وللشام الجيد والحسب ويقول عنها : ركتان للشرق وخطران للضاد أمها ، أما الآباء فالعرب . ودانما يذكر هذه الأوبة وتلك الأوبة الجامعتين بين لسان العرب وروحهم في كل مكان . لذلك لأصبح حين نرى لبنان ودمشق يحضلان بمقدمه حين زارها سنة ١٩٢٩ . إنه ليس شاعر مصر وحدها ولا شاعر النيل وحده ، بل هو شاعر دمشق ولبنان وبغداد وتونس وكل بقاع العرب وديارهم . شاعرهم في تضالهم المتمدن ضد المستعمرين وشاعرهم في توثيق الملائق : علائق القرابة والرحم بين بلادهم وديارهم ، يقول في قصيدته «تحية الشام» :

مضى أرى الشرق أدناه وأبعداه
عن مطعم الغرب فيه غير وستان
نجرى المودة في أنصرايه طلقا
كسجيرة الماء في أنشاء فينان

وهو لا يفت بالشرق عند البلاد العربية ، بل يمتد به إلى أنصاه حتى الصين واليابان آملا أن يرد عنه مطامع الغرب ويقلم أنفاره ، كما يأمل أن تجرى المودة بين بلدانه وأبنائه كما تجرى الماء مترقا في النقص الفينان ، ويخبر يقول له شقيق جبرى في تحيته بالجمع العلمى العربى في دمشق :

لولا قوافى بوادى النيل تنشأ
في غوطه الشام أو في نرز لبنان
قطعت بيتا الأرحام واضطربت
بنا الوساوس في وصل وهجرا

وهو ينوه بأشعار حافظ التى تضم الروح المصرى إلى الروح العربى في الشام وغير الشام ، وأكبر الفن أن كان يضم إلى قوافيه قوافى

بهمهم وعلايتهم وما نشروا في العالم من الهدن والحضارة ، مما جعلهم بحق أساتذة لملءاء روما وأثينا ومشرقيها ، حتى ليقول :

مفت بمنزاهم في الأرض روما
ومن أنوارهم قسبت أنينا

ويشف بأثار الفراعة الممتدة على ضفاف النيل ، بل يمر بها النصارى ، بل يشتت بها أختنا ، بل لكأنما يريد أن يعانقها حجرا حجرا ، حتى ليقول لصاحبه ، وقد ملكت عليه له :

قُم قَبْلَ الْأَحْجَارِ وَالْأَيْدِي النَّارِ
أَنْصَلَتْ لَهَا عَهْدًا مِنَ الْأَبَدِ
أَنْتَ مِنْ أَعْلَانِهِمْ بِقَوَاعِدِ
وَرَفَعْتَ مِنْ أَعْلَانِهِمْ بِمَادِ

وشوق دائما لا ينسى الأخلاق وأن أمة لا تستطيع أن تنهض بدون دعايمها السليمة . ولا يكتفى شوق بهذا الجهد الفرعوني الحضاري يرفعه نصب أعين المصريين ، كي يتفخروا عن كواهلهم الأثقال الاستعاري البشع ، فهو ما ينبغي يذكركم أن أرضهم مقدسة ، فقد حملت موسى رضيها وعيسى في المهد صبيها كما حملت ونهضت بشرية الإسلام المسحة ، وأن الرياح لطم بها غاشية وعشى الدهر في أرجائها غشيا ، وكأنه يقول دائما للمصريين : هلموا إلى الدفاع عن مجلحكم العريق وأرضكم المقدسة الطاهرة ، وإنه ليصبح :

نحن اليواقيت غاض النار جوهرنا
ولم يبن بيد التنشيت شالينا
لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت
في ملكها الضخم عرشا مثل وادينا

وماين شوق - بذلك رثله - يشير حفيظة المصريين وموجدتهم ضد عدوهم الممثل لبراهم ، وماين يملأ صدورهم حماسة للفضاء للبرم على الغاصب الأليم ، وماين يستنصهم - كما مر بنا - للإقام على العمل وخاصة الثياب ، فأنهم قمل الشعب ، وهو يوصيهم دائما - كما أسلفنا - أن يتحارب بمكارم الأخلاق والأين ينفخهم على طلب العلم والجد والنشاط في جميع ميادين العمل ، حتى لينشد :

اطلبوا الجهد على الأرض فإن
هي ضاقت فاطلبوه في السماء
وعلى هذا النحو كان شوق لا يزال يحاول بكل مااستطاع أن يمت الحمية في نفوس المصريين لاستنفاد أرضهم المقدسة من برائن للشعر ، تلك الأرض التي كانت تزهد لذكراها الفرانسي القديم ، وإنه لجدير بأنباتها أن يستردوا لها الحرية والاستقلال مهما بذلوا من اللءاء . واستنصر شوق العروبة ومجدها التاريخي والبياني البليغ بنفس الروح ونفس الإجلال والخشوع منذ نظم قصيدته :

شوق على نحو ماسترى عما قليل . وعيجه حيثد محمد اليزم وفارس الحفوري ومن قوله :

دمشق تحبني إليك حراً ، بشعره
تغنت وتاهت غبدها وطيروها
وكم من فني بالشام أنت مبيروها
وكم من فتاة فيه أنت مبيروها

فشعر حافظ كان يتناشده الفنان والفتيات بالشام وأيضا الشيوخ وبالمثل في لبنان وفي جميع البلدان العربية . وإذا ضمتنا إلى ماقلعناه لشعاره الإسلامية التي أنشدنا منها ألقافا والتي كانت تنز قلوب العرب في كل مكان ، وشطها أشعاره الاجتماعية التي ألمتنا بأبيات منها عرفنا كيف أن حافظا ملك أمة القلوب العربية ، إذ ظل لسانا ناطقا للعرب يصدر عن لفنتهم وتأثرهم الجيد ومقاومتهم الباسلة للمستعمرين وماينهم وبين شقيقتهم مصر من أواصر الرحم كما يصدر عن عواطفهم الدينية وأهوائهم الاجتماعية ، وكان لا فارق بينهم وبين أبناء وطنه في أي شيء ، فاللغة واحدة والدين واحد والأمال والآلام واحدة ، لذلك لانحجب إذا وجدنا العالم العربي جميعه يهتز هزة قوية ، بل يريج رجة عنيفة حين بلغه نعيه ، ومن بكوه - فضلا عن جبهة من شعراء مصر - جميل صدق الزهاوي من العراق وكذلك مهدي الجواهري ، وفي مرثيته يقول ملثعا :

نحوا إلى الشعر حرا كان يرعاه
ومن يشق على الأحرار منعه
إنما فلقناه فقد الحن مقلنا
أو فقد ساع إلى الخجاء مينا

وشفيق جبري من دمشق وعبد الله بن أحمد العلوي من حضرموت والطاهر المقصار من تونس وفارس مراد سعد من لبنان غير من لم تبلنا أنصاؤهم . وما من ريب في أن هذه كلها معالم زعامة أدبية أتاحها حافظ لمصر في زمنه ، ولعلنا استطعنا أن نرسمها رسما يينا .

وقد ممكن شوق هذه الزعامة الأدبية لمصر إلى أقصى الحدود وأبعد الأماد بفضل شاعريته البديعة الفذة وتصويره البارع وأدائه الموسيق الباهر وقفاته العربية بالأداب الفرنسية والتركية وشغفه بوطنه والأوطان العربية ، حتى لكأنما فصلت جميعا من قلبه وقلوبه ، ولم يتغن شاعر لمصر بأجملها العروبة التاريخية غناه ، وهو ليس غناء ولا لوحات مصورة للتاريخ من أجل التاريخ ، وإنما هو تحريك وإثارة لعزائم المصريين ، كي يعلموا - حتى العلم - أنهم شعب عريق تدن له الحضارة ديونا ضخمة ، وهو أيضا شعب محارب كم دانت له شعوب في الأرض ، حتى ليجال شوق - كما مر بنا - أن الأهرامات كانت موازين لقراعتة يرتون بها أهال جابرة الشعوب المتوحدة ، ويعلن خياله مرة ثانية فيخالها قناطير الذهب والنفضة التي جلبها إلى الفراعة الجلباء من أطراف الدنيا . ويشيد

المبايعين له والمختطفين به تحية رائحة بقصيده أو فريديته النونية ، وفيها
صور مودة حميمية متصلة بين مصر وأخوانها العربيات قائلا .

ربّ جبار تلفت مصر تولى

به سؤال الكرم عن جيرانه

فصر دائما مشدودة إلى جيرانها حانية عليهم ، ويسط ذلك في
آيات نالية قائلا إنه دائما ورسولا إليهم ، كى تشاركهم في آلامهم
وآلامهم وأفراحهم وأحزانهم ، ويقول إن مصر لا يحميها العرب
الذين واللغة فحسب كما كرر ذلك في شعره ، بل أيضا جرح عميق
هو جرح الاستثمار البغيض الذى تلقى مصر والبلاد العربية على
أنحاجه المؤلم ، وكانها جميعا جسد واحد إذ أنّ منه جانب تداعت
له سائر الجوانب بالآئين «الألم للمض» يقول :

كان شعرى الغناء في فرح الشر

في وكان العزاء في أحزانه

قد نصى الله أن يولفنا الجرح

حُ وأن نسلى على أشجانه

كلما أن بالسمرق جريحُ

لس الشرق جنبه في عُنه

وكان لما أثر في نفس شوق تأثيرا عميقا في هذا الاحتفال أن أحد
المجاهدين للفرنسيين من بدو سوريا الضاربين في صحرائها نهض من
مكانه ، وقدم إليه صحيفة بيعة بإمارته موقعة بدمه ودماء رفاقه
البدو الأحرار للكافحين وتسلم شوق منه الرسالة ، والدموع تتفرق في
عينيه ، فقد بايعه أرباب السيف كما بايعه أرباب القلم ، وسجل ذلك
في إحدى قصائده .

ودفع هذا الاحتفال شوق الطموح إلى أن يحاول التحليق في سماء
بعيدة هي سماء الشعر الخيلى ، وجمع قوته وكل ماملك أنجسته من
قدرة ، وإذا هو يلغى السماء البعيدة ، وكان قد نظم أيام بعثته إلى
فرنسا رواية على بك الكبير ، وسرعان ما بدأ ينظم مسرحيته « مصرع
كليوباترا » وأثيمها بقبض وأعاد تأليف مسرحية على بك الكبير ، وهو
في الثلاثة يحاول أن يرضى عواطف المصريين الوطنية ، وكان قد ألف
في الأندلس مسرحية ثرية ، وضم إليها مسرحيتين عربيتين هما مجنون
ليل وعنترة ، وهو في هذه المسرحيات الثلاث يحاول أن يرضى
عواطف العرب القومية ويضيق مجال هذا الحديث عن عرض ذلك
العمل الشعرى الرائع لشوق ، فقد مصر وعرب الشعر الخيلى تعرييا
وتمحصيرا لم يتاح لأحد من قبله ، وليس ذلك فحسب فإنه سد هذا
الفراغ في العربية ، وهياها لتصبح بعده أداة مربة لتشليل الشعرى .
وأيضا فإنه صدر في شعره الخيلى - كما صدر في شعره الغنائى - عن
نفس التمازج الوطنية والعربية ، وكل ذلك جدير ببحث مستقل
مستفيض .

« كبار الحوادث في وادى النيل » إذ نراه فيها يشيد بأمة العرب وبياتها
الرفيع ، معزا بها أكبر اعتزاز ، يقول :

أمة يستبى البيان إليها

وتشول العلوم والعلماء

جازت النجم واطمأت بأفقي

مطمئنًا به الشنا والثناء

ومر بنا تعمق العروبة لشخال نفسه في قصيدته : « نهج البردة »
وقى سينته الأندلسية . ويعود من مفاء فيحمل أسلحته الشعرية
النارية زائلا مدافعا عن الحمى مع المصريين والعرب جميعا ضد
المستعمرين الغاشقين ، وكانوا كما سلطوا رصاصهم وقذائفهم على
بلدة من البلاد العربية أسس كأنها أصابوه في قلبه مع من أصابوه من
أبنائها ، على نحو ما نراه صانعا متوجها حين ضرب الفرنسيون دمشق
بقنابلهم ، حتى يقول :

رى لما رمضك به الليالي

جراحات لما في القلب عمق

بلأ مات فشيئا لتحميا

وزالوا دون قومهم ليبقوا

ولا ينى المالك كالفصحيا

ولا يمدنى الحقوق ولا يحق

آيات كأنما كتبت بدماء الضحايا ، بل كأنما كتبت القصيدة
جميعها بهذه الدماء التى غدت الثورة وأسطلتها في نفوس اللعشقين
حتى ظفروا بنيل استقلالهم من الفرنسيين واغوين . ومر بنا أنْ الجمع
العلمى العربى في دمشق استقبله استقبالا حافلا في صيف سنة ١٩٢٥
وتبارى الشعراء والمخطباء في الحفاوة به . ووقف بينهم بين التهليل
والتشفيق ينشددهم نوبته التى لم تمدح دمشق وأهلها بنزوة تماثلها على
مر التاريخ . ونغضى مع شوق إلى سنة ١٩٢٧ فإذا شعراء العرب
دانبيهم وقاصيهم يجمعون على تكريمه بإقامة احتفال ضخم له بمصر
يبايعونه فيه بإمارة الشعر العربى لعصره غير متارع ولامدافع ، وأقيم
الاحتفال في شهر مارس وكان سعد زغلول رئيس شرف له .
واشتركت جميع الدول العربية بتمنويين من الأديباء والشعراء ،
سهموا جميعا مع أدباء مصر وشعرائها في وضع تاج إمارة الشعر
العربى على مفترقه ، وأعلن حافظ باهم واسم شعراء البلدان العربية
اليعة لشوق قائلا :

أمير القواف قد أنيت مبايعا

وهذى وفود الشرق قد بايعت معى

وهي زعامة في الشعر حقها شوق لمصر ، ويلون ريب كان
حافظ ضمه بأخذ منها - كما مر بنا - بمظ غير قليل . وسيتا شوق

إحدى الصور ويقول إنه عنوان مصر المتفخر ، ويشيد به ويرفيقه حافظ ، ويقول : إن الوفود العربية كانت تلوذ بساحتها ، ويعزى مصر عن شاعريها اللذين كتبوا لها مجدا شعريا لم يظفر به قطر عربي أرضها ، ويرثيها معا الرصاص قائلا :

الشعر بعد مصابه بكبيره

في مصر جل مصابئ بأسيره
لكليبها الهرمان قد عشنا أسى

والنيل هذا أنجسه بغيره

ويمضي الرصاص قائلا إن الشعر استقال بكأوه على الشاعرين الكبارين وتوجبت بالحزن كل بحوره ، ويأسى لمصر فقد تلت بوفاتها عروش الشعر وتناحلت أركانها .

ولعل في كل ما قدمت ما يوضح توضيحا كافيا الدور العظيم الذي نهض به كل من حافظ وشوق طوال الثلث الأول من القرن الحاضر ، إذ شيدا لمصر زعامة أدبية باهرة في عالم الشرق قبل أن تحتل زعامتها في عالم المنثر ، إذ تأعزت هذه الزعامة - على نحو ما أشرنا إلى ذلك في غير هذا الموضع - إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى في هذا القرن وقيام الأحزاب السياسية وما اقترن بها من نشاط الحياة الأدبية في المنثر وفنونه نشاطا لم تمهده مصر في أي عهد من عهودها الماضية .

ولم يمض على وفاة حافظ شهران وبعض شهر حتى لحق به شوق في جوار ربه ، وبكته البلدان العربية - كما بكت حافظا - ورثاه منها غير شاعر : رثاه من فلسطين إسعاف النشاشيبي وبدوى الجليل ومن الأردن قواد الحطيط ومن لبنان حليم دموس وبشارة الخوري مفتحا رثاه بقوله :

قف في ربي الخلد واحذف باسم شاعره

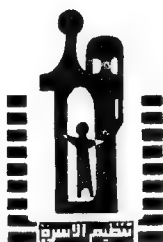
فلسرة المنهى أدنى منابره

ويرثيه من دمشق خليل مردم وشفيق جبري ، ويصور استناضه للعروبة في دمشق كما يصور زميله محمد الزيم إشعاله الثورة ضد الفرنسيين في نفوس أبنائها المغاوير ، ويبكي غروب شمس بكاء حارا . ويرثيه من العراق كثيرون في مقدمتهم الزهاوي ، والجراري ويعمله في مرثيته «شكبير العرب» ويسئلهما بقوله :

طوى الموت رب القواقي الفرد

وأصبح شوق رهين الحفر

ويقول إنه شكبير أمته وإن من أبياته مارق ولبين لنا شديدا ومنها ما يقدس من جانبيه الشر ، ومنها ما يظن كأن رفايل أودعه



عزيزتي الزوجة ..
عزيزتي الزوج ..

وسائل منع الحمل ضرورية لتنظيم الإنجاب
على فترات .. ولتكوين أسرة مستقرة سعيدة.
هناك خمس وسائل معتمدة من وزارة الصحة وهي:

- الحبوب ..
- اللولب ..
- الحاجز المصطاط للزوجة (العجلة)
- العازل المصطاط للزوج ..
- الأقراص الرغوية والمراهم للزوجة

ولاختيار الوسيلة المناسبة ومعرفة استخدامها الاستخدام السليم
والحصول عليها .. يمكن التوجه إلى الوحدات الصحية ومراكز
تنظيم الأسرة والصيديات والعيادات الخاصة ..

أسرة صغيرة = حياة أفضل

مركز الإعلام والتعليم والاتصال
الهيئة العامة للاستعلامات

مع تحيات

الشعر

عند حافظ وشوقي

عبد الله الطيب

أول جماعي يشوق كان في عهد جدّة الصبا ، وذلك أنا تلقينا في دروس الخطوط التي كانت مقروءة لنا أبياتا من مزدوجة له يذكر فيها أمر عبد الله بن الزبير وأمه أسماء ، أذكر منها :

قالت: بُنِيَ زِلَّة السَّمَوَاتِ وابنَ الحقيقِ اللّاهِمِ الصَّوَامِ
انظر فإن كنتَ لَدِينِ ثَوْتٍ فلا تشارِقْ مَالِيهِ سِيرَتِ
أو كانت الدنيا قهقري هَمَّتِكَ فليس أنت ، كم هم بدمتك ؟
وعانت نفسه شاحسَ ذُرْعَا قالت : أصغيت بالمون ذُرْعَا ؟

وعينية المفلوطة في نفس للمنى فيها قوله :

إن أسماء في الزوى غير أنفى صممت في الدواع غير صنع
جامها ابن الزبير يسحب ذرعا تحت ذرع منسوجة من لجمع

وقد سمعنا من بعد يشوق ، وسمعنا من قبل ومن بعد محمود سامي باشا البارودي ويشعراء آخرين ممن سبقوه في الزمان . ثم سمعنا نبأ وفاة شوقي رحمه الله سنة ١٩٣٢ م ، ولكننا لم نسمع بحافظ إلا في مرحلة التطعيم بعد ذلك في أخريات المدونة الوسطى . وأول ما سمعنا عنه من أحد مدرسي العلوم العصرية الشبان ، لا من مدرّس اللغة العربية وكان يتولى تدريسها المشايخ . ألقى علينا أبياتا من بآيته :

أنا يابانية لا أنسى
عن مرادى أو أدوق الحطبا
هكذا (الميكاد) قد علمنا
أن نرى الأوطان أما وأبا

تَلْبِيحُ الثَّيِّبِ وَغَيْرِي جِلْدِهِ أَيْظُنُّ الثَّيِّبُ أَلَا يُغْلَبَا

وكان الشعور الوطني قد جعل يزيد من اضطرابه عدوان إيطاليا على الحشة في سنة ١٩٢٥ م. وكانت الصحف قد نشرت آتتو ميمية للشبح محمد الأمين القرشي رحمه الله ، يذكر فيها هذا العدوان ، وحفظ الناس له قوله في عصاة الأمم وموقفها الضعيف من موسيليني :

إذا اليهود مفتت حبراً على ورق
فأنتو جمعية يعاصبه الأمم

كان اسم الشاعر والأديب يدل على معرفة العربية والبيان بها . وكان عند الناس أن الشعر هو الكلام الموزون للمق لا يمتزجون في ذلك . وكان الإجماع قد اتفق أو كأنه قد اتفق على أن مكان شرق وسائط من الشعر في اللرى وأنها المقلتان المبدعان ، هذا المثلجى وهذا المثلجى والأخرون بعدهما . وكان في بلاد العربية شعراء يجيدون ولكنهم لم يكونوا يبدون في منزلتها من الجودة والتبريز . عبد المحسن الكاظمي ، قتل الملكة جيش الطبع ، والرصاص مشرق الديباجة رنانها . إشارة الخورى عذب العبارة ناصع النغات ، لكن حافظاً وشوقياً هما لسان مصر كما الألة التي أنجبتها حوران العرب وقائدة تأريخه الحديث . وقدما قالت العرب إن الشعر هو ديوانها ولسان حالها وترجانها .

كانت قلوب الشباب إلى حافظ ميلة . يبدو شعره معياراً للأحداث ، منكمسا فيه نفس الشعور العام . كان فيه روح الخطاطي للملح طامة الجاهير ، متأثراً في ذلك بأساليب زخارف الوطنية الكبار في هذا الضمار ، مثل مصطلح كامل وسعد زخلول ، تأمل قوله :

إذا الله أحبا أمة لن يردحا
إلى الموت قسهار ولا متجير
رجالاً الغد للأموال إنا بحاجة
إلى قادة نبى وشعب يُعَمَّرُ
رجالاً الغد للأموال إنا بحاجة
إلى صالم يدهو وفاعر يُدَكَّرُ
رجالاً الغد للأموال إنا بحاجة
إليكم فسدوا النفس فينا وشمروا
رجالاً الغد للأموال لا تتركوا غدا
بحر مرور الأمسى والعيش أغيرُ
رجال الغد للأموال إن بلادكم
تساهدكم بفاته أن تذكروا

تأمل تنوع ما الحاجة إليه ماستوصفنيه في هذه الأبيات السبعة مع تكرار صدرها الذي عليه عاد نغم الكلام على غرار ما كان يرد عند القدماء نحو : «لأنا موطئ النعمة منى» المكررة في عدد من أبيات

الحارث بن عباد ، «وعلى أن ليس عدلاً من كليب» المكررة في عدد من أبيات «أبياتنا بلدى جشم أبرى» - فهذا مما ينبىء عن مهارة في استعمال الأسلوب الخطاطي ، وقد ذكرنا أنه كان جيد الإلقاء، جهوري قوى التأثير ، وكانت مع الروح الخطاطي فيه دقة إحساس السياسي للتحضر للتجارب مع الواقع ، ومع الملكة والمقدرة على نظم الشعر وتذوقه بديهة الصحفي، وجد الفكر الاجتماعي ، من أمثلة ذلك قصيدته في حريق ميث عمر :

سألتوا السليل عنهم والنهارا
كيف باتت نساؤهم والعذارى
كيف أمسى رضيعهم فقد الأم
وكيف اصطلى مع القوم ناراً
كيف طاح العجوز تحت جدار
يستداهى وأصطف تسمجاري

ولعل «تسمجاري» أن نسها الآن قافية ضعيفة ولكننا لو نقلنا أنفسنا إلى زمانها وما كانت ترومه من التقرب للمسموع المرلى الذى تكفيها أمره الآن أداة التلفزة ونحوها من أجهزة التصوير والتسجيل تبتنا دلالة هذه الكلمة على مراده من إسراع السُّفُف إلى «التيار متتابعة ما .

وقصيدته في حادث دنشواى :

أيها القاتلون بالأمر فينا
هل تسبم ولادنا والودادا
أحسنوا القتل إن - هتتم بغير
أفصاحاً أزدغو أم كيبادا
أحسنوا القتل إن هتتم بغير
أنفسنا أصبتم أم جبادا
ليت شمرى أثلث حكمة الظ
شيش عادت أم عهد نيرون عادا
أيها المدعى السعوى مهلا
بعض هذا فقد بلغت المرادا
قد ضمتك لك القضاء بمصر
وصمتك لنسجلك الإسعادا

وهنا النفس الخطاطي مع الإحساس بالمرارة القومية ، ولاسيما في هذا التهمك الشعبي النزعة :

قد ضمتك لك القضاء بمصر
وصمتك لنسجلك الإسعادا

ومن أمثلة التفكير الاجتماعي مع الخطاطية والمذهب الصحفي كلمته في تعليم المرأة والعناية بمنزلتها في الأسرة والمجتمع :

كس ذاك يكابد عاشق ويلاق
في حب مصر كثيرة السعفاق

بين عمليات الإجهاض :

قتل الأجنة في البطن وتزوة
جمع الدقائق من دم مُهْزَأ
أغلَى وأَلَمَنَ من تجارب علمه
يَوْمَ السَّفْهَارِ تجاربُ الخلاق

وها هنا التكة الشعبية . وقد كان الحلاق يمارس بعض الطب
الجراحي كقطع الأخراس والحجامة .

ومن أمثلة التفكير الاجتماعي عند حافظ لاميته :

شَهِجَا قَوَى أُم ذَاكَ طِفْ عَيَال
لَايِلَ لَعْنَةُ بِالْعَرَاءِ حَيَال

وأسلوبها مزيج من الخطابة والقصص العاطفي الزخرف «الصحف»
المناسبة ، وفيه شيء من الجنح إلى المبالغة بغرض استيفاء التقريب
للرأي للمسمع على النحو الذي قلنا أنه صارت تكفيها مؤنثة النظرة
والتصوير والتسجيل ، تأمل قوله :

لا شيء أَهْلُ في النفوس ككفامة
هَيْبَاهُ رَوْعَهَا الأُمَى بَزَال
فحملت هَيْكَل عَظِيمًا وَكَأَنَّ
حُفَّتْ حِينَ حَمَلَتْ عودَ حِلَال
أُضَى وَأَحْمَلُ بِأَيْتِي فَطُلُوق
بسباب الحياة ومؤذن بسزوال
أُبْكِيهَا وَكَأَنَّا أَنَا لَنَاث
لَهَا مِنَ الإِسْفَاقِ وَالْإِعْوَال
وَطَرَقَ بَابُ الدَّارِ لَا مَتَبِيبَا
أَحَدًا وَلَا مَتَرَقَّبَا لِسْؤَال
طَرِيقِ الْمَسَافِرِ آبٍ مِنْ أَسْفَارِهِ
أَوْ طَرَّقَ رَبِّ الدَّارِ غَيْرَ مَبَالٍ
وَإِذَا بِأَصْوَاتِ صَاحِبِ آلِ الْفُحَا
فَكَتَابَ مَرْغَى مَدِينِ عَجَالٍ
وَإِذَا بِأَيْتِي طَاهِرَاتٍ حَوْنَتِ
صَحَّ الْجَمِيلُ ، تَطَرَعَتْ فِي الْحَالِ
جَاءَتْ تَسَابِقُ فِي الْمَرْءِ بَعْضَهَا
فَتَنَاقَلَتْ بِالرَّفَقِ مَائِنًا حَامِلِ
كَالْأَمِّ تَكْلَأُ طِفْلَهَا وَتَوَالِ
وَإِذَا الطَّبِيبُ مَشَرُّ وَإِذَا يَا
فُوقَ الْوَسَادِ فِي مَكَانِ عَالِ

ثم أعاد الشاعر في تصوير المشهد الطبي ، وهذا كما لا يخفى أمر سبق به
أفلام السينما ، وذلك أن الست الطبي كله طبقة جديدة من

إني لأحتمل في هوالك صباية
باصبر لهُ عَجِزَتْ عَنِ الأطواقِ
لَقَى عَلَيْكَ مَنَى أَرْثَاكَ طَلِيقَةً
بِجَمَى كَسْرِمٍ حَالِكَ شَسِبَ رَائِي

هذه البداية فيها إشارات بموضوع تعلم المرأة وتحريرها - وكان مصر التي
استقبل يذكر صحتها إنما هي رمز لها ، كما قد جعلها من بعد - حين
استمر به القول - رمزاً لمصر ، وذلك حيث قال :

مَنْ فِي بَرَمِيَّةِ النِّسَاءِ فُتِنَا
فِي الشَّرْقِ عِلَّةُ ذَلِكَ الْإِسْفَاقِ
الْأُمُ مَدْرُوسَةٌ إِذَا أُصْدِدَتْهَا
أَصْدَعَتْ شَعْبًا طِيبَ الْأَحْزَاقِ
الْأُمُ أَسْتَاذُ الْأَسَاقِلَةِ الْأَلَى
شَعَلَتْ مَسَاقِدَهُمْ مَدَى الْأَقَاكِ
أَنَا لَا أَقُولُ دَعَا النِّسَاءَ مَوَافِرَا
بَيْنَ الرِّجَالِ يَحْنُ فِي الْأَسْوَاقِ
كَلَا وَلَا أَدْهَوَكُمُ أَنْ تَرْفَعُوا
فِي الْحُبِّ وَالتَّطَبُّقِ وَالْإِرْهَاقِ
لَيْسَتْ نَسَاؤُكُمْ أَمَّا لَا يَفْنَى
فِي الدَّيْرِ بَيْنَ عَادَةِ وَطِبَاكِ
فَتَسَوَّطُوا فِي الْخَالَتَيْنِ وَأَنْفَعُوا
فَالشَّرْ فِي التَّحْقِيقِ وَالْإِطْلَاقِ

أحسبه أراد بقوله «وطباق» جمع طبق الطعام الذي يوضع فيه أو
يؤكل عليه ، وله في ذلك من العربة وجه يضربُه إن شاء الله ، وقد
شرح مصححو الديوان المخادع بالفوف وأهلوا شرح الطباقي كُنْ
ذلك بياطهم واضحا وكان أحسن لو ذكره ، والله تعالى أعلم .

والتوسط الذي دعا إليه كان مذهب المصلحين الجادين في
زمانه . وقد تُجَوِّزُ بكثير الآن في كثير من البلاد وبين كثير من
طبقات الناس . ولعل مآذبه إليه حافظ هو الصواب . والفوف
بالاحتدال سهل ولكن العمل به صير . وفي هذه القصيدة بُعد من
تقد أحوال المجتمع والعمران البشري المالمه يصدق في كثير من البلاد
على مر العصور - مثلاً :

كَمْ عَائِمٌ مَدَى الْعُلُومِ حَبَالَا
لَوْ قَبِيْعَةٌ وَقَطِيعَةٌ وَفِرَاقِ
وَلَقَبِيْعِهِ قَوْمٌ ظَلَمٌ يَرِىدُ قَبِيْعَهُ
لَكَيْفَ يُقَدِّقُ أَوْ مَسْحَلٌ طَلَاقِ
يَمْشِي وَقَدْ نَصَبَتْ عَامَةً وَجْهَهُ
كَالْبَرْجِ لَكِنْ فُوقَ تِلْكَ نَفَاقِ

والتصوير هنا خطائي وفيه أنفاس التكة الشعبية التي تنبئ من متج
الصحافة :

وطبيب قوم قد أحلَّ نطبه
مَالَا لِحِيلُ شَرِيعَةُ الْخَلَقِ

الصناعة طرأت على دهر الناس ، فلما زالوا إزادها في حالي تنجب
وتخشع :

جاءوا بأنواع السوء وطُفوا
بسرير فيستهم كبعض الآل
وجنا الطيب يحس نلها خافا
ويسود مكن فائها القتال
لم يدرك حين دنأ ليللو قلبا
فقات قلبه أم فيجب غمال

ضبطت دقات وديب في الديوان منصوتين على تقدير عامل، وكان
الوجه الثمرة لجواز الرغ ولعله أجود أي أمي دقات قلب ، ويمكن
وأم ، يدل على ذلك . ومن أنكر حلف الهزة أنكر عليه مكان
حرف للعادله فامل :

ودعنا وسركنا في أهلها
وعسرت مندرحا رضى الباك
وعجزت عن شكر اللين لهرودوا
للساقيات وصالح الأمل

ولا يغفل هذا البيت الأخير من ضمن ما عل أنه في جملة - من
حيث ظاهر الأداء - مستقيم .

ومن مشهور شعر حافظ السياسي دأيته في استقبال السيد
غورست خلفا لكرور دوى التي أولها :

بنات الشعر بالفتحات جدوى
فهذا يوم شاعرك الغيد

ولها يقول لما كان يمثل به كثيرا :

أذيقونا الرجاء فقد ظمنا
بعهد للصلحين إلى الزود
وُملئوا بالوجود فقد جهلنا
بغسل وجودكم معنى الوجود
إذا اطلو الصباح فلا تُلْنَا
فإن الناس في جهد جهيد
إلى من نفتكى عنت اللباني
إلى العباس أم عبد الحميد
ودون حمالا قامت رجال

سُررنا بأصنالك الوعيد
فتنيل الشمس أروفتنا حياة
وأيقظ هاجع القوم الرقود
فلنيت كرومراً قد دام فينا
يطوق بالسلاسل كل جميد
ويستحف مهر آتيا بعد أن
بجسدود ومقتول شهيد

لننزع هذه الأكفان عنا
ونبعث في العوالم من جديد

وبهال هذه الأبيات من أسلوب المقاتلة الخطابي وما تضمنه من معاني
السخرية - وبعض ألفاظ الصحافة تجده في قوله « وتحت مصرآنا
بعد آن » ، « ونبعث في العوالم من جديد » ، وكان أصول هذه
المبارات راجعة إلى بعض الأنط من اللغات الإفرنجية في تمثيلها
التي تديرها الصحف وخلصت إلى العربية من طريق الترجمة .

هذا وكان حافظ يستحسن رثاؤه وربما فضل فيه على شوقي ،
لأن هذا كان يمد إلى تخميم كأنما يحتاج به مطالع أي تمام بحر
قوله :

ركضوا رفاك في الرومال لواء
يستنهض الوادى صباح مساء
وقوله :

ثبوا الشمس ومالوا بهضحاها
والحنى الشرق صليبا فبكاها
وقوله : يرى أنه يعارض بمية أبي الطيب .

إلى الله أشكو من هوى التوى سها
أصاب سويداء الفؤاد وما أصمى

وهل كان ينبغي أن يقول : أصاب سويداء الفؤاد فقد أصى ،
يحمل ذلك على الجواز أي كان قد أصمى .

وقليلا ماتصاب فيه معاني الأسى وحرارة وجع الحزن كما تصاب
عند حافظ . وقد كان للناس عجب أن حافظا لم يفر بجازة رثاء سعد
بالأ زغلول وفاز بها محمود غنم . وروى الناس قوله :

باسمعد واحمك كلما رددته
كالكهرياء يدب في الأحصاب

ولعل بأية حافظ في رثاء سعد أذهب نحو التضخم منها إلى
الحرارة ، والخطابة التي تصلح عند حافظ في أغراضه الاجتماعية
والسياسية مما تنبؤ شيئا في الحزن ، إلا أن مخالطها لدعة في أغوار
القلب كما في رثائه لصطفى كامل :

أيا قبرء هذا الضيف آمال أمة
فكبر وهلل والقي فيلك جانيا

وفيها يقول مما تحس فيه صدق صوت القلب ، وما روى من كلام
التابعي الجليل عامر بن عبد قيس أن الكلام إذا خرج من القلب ولج
إلى القلب :

وكذا نياما حينما كنت ساهدا
فأسهدتنا حزنا وأصبت غاهيا
شهد المثل لازال صولتك بيتنا
يرن كما قد رن بالأمس داويا

ويجب بنا هذا بناء ألفتها
فلا تلموا بالله ما كنت بانيا
يصبح بنا لا تعرفوا الناس أني
فليت وأن الخى لك بات خاليا
ينشأ شدا بالله لا تستفروا
وكونوا رجلا لا تسروا الأعادي
فروحي من هذا للقام محطة
تشارفكم عني وإن كنت باليا
فلا تحزنوها بالخلل لاني
أخاف عليكم في الخلال المواها
عهدنا لا تبكي وتكر أن يري
أمر البأس في بعض المواطن باكيا
فرخص لنا اليوم البكاء وفي غد
ترانا كما تنوى جبلا وواسيا

في الحنة محزون وفي الصحن جازع
وفي مصر بسالك دائم الحشرات
وفي الشام مطفوع ، وفي القدس نادب
وفي تونس ماشيت من زفرات
بكي عالم الإسلام عالم عصره
سراج الديباجي هادم الشببات
ملاذ عبايل نال أراميل
حيات ذوى عظم إمام هذنا

ثم يخلص الشاعر من بعد إلى غويصة نفسه يوماني به هو من فقد
عظم . وكان حافظا قد نظر من يثو هتا إلى طريقة متمم بن نويرة
في رثائه أشاع مالكا ، حيث مهد بذكر آثاره ومكانه في القبلة وبين
سائر الناس ، ثم يخلص من ذلك إلى حزنه الخاص به هو عليه . قال
حافظ رحمه الله :

فيا منزلا في عين شمس أظني
وأرغم حسادي وشم عدائي
دعائه التقوى وأساسه الهدي
وفيه الأيادي مؤفّع اللبنيات

في طيبة الديوان برقع العين من « موضع » ويحتل على بعد ، والوجه
الجيد النصب - أي فيه أيادي البيض مكان ما يكون في الأبنية من
لبنيات ومأشبه بما يتم به البناء .

عليك سلام الله مالك موحدا
عبوس المعاني مقفر العرصات
لقد كنت مقصود الجوارب أهلا
تطوف بك الآمال مستبيلات

مصابة أرزاق ومهبط حكمة
ومطالع أنوار وكنز عذات
واتصم الذي عد إليه الشاعر ملائم كل الملاءمة لرات الأبي التي
تطلق بها ألفاظ كلماته ومعانيه .

فلا تحزنوها بالخلل لاني
أخاف عليكم في الخلال المواها
عهدنا لا تبكي وتكر أن يري
أمر البأس في بعض المواطن باكيا

فرخص لنا اليوم البكاء وفي غد
ترانا كما تنوى جبلا وواسيا
وبكان اللوعة لا ينفى من هذا الاستحضار لروح الفقيده وعاورته بركة
الأسى وشدة معاني الحفاظ على روح الجاس الوطني .

وما نحس في روح اللوعة الشخصية داليت في رثاء البارودي :

رثوا علي بياني بعد محمود
إلى عيت وأطيا الشعر بمجودي

وقد ذكر فيها أنه لم يسفح الشعر برثائه حتى مضى على ذلك زمان .

والأبيات الأولى هي التي فيها الإجماع والجرارة من أول القصيدة إلى

قوله :

لو حنطوك بشعر أنت قتله
فليت هن نفحات المسك والورد
حليته بعد أن حليته بنا
عقل بلح رسول الله منضود

كذلك زاداً وزينا أن تير إلى
يوم الحساب . وذلك الجذ في الجيد
ليك ياخير من هر الزراع ومن
هر الحسام ومن ثني ومن نودي

إن هذ ركلك منكوبا فقد ركت
لك المصيلة ركتا غير مهدود

وأطلق بلوعة الحزن من هذه الدالية تأتيه في الإمام محمد عبده التي
معلمها :

سلام على الإسلام بعد محمد
سلام على أيامه السنفرات
على الدين والدنيا ، على العلم والحبا
على البر والتقوى ، على الحنات

لقد كنت أعشى عادى الموت لهله
فأصبحت أعشى أن تطول حياتي

فلا تحزنوها بالخلل لاني
أخاف عليكم في الخلال المواها
عهدنا لا تبكي وتكر أن يري
أمر البأس في بعض المواطن باكيا

فرخص لنا اليوم البكاء وفي غد
ترانا كما تنوى جبلا وواسيا

وبكان اللوعة لا ينفى من هذا الاستحضار لروح الفقيده وعاورته بركة
الأسى وشدة معاني الحفاظ على روح الجاس الوطني .

وما نحس في روح اللوعة الشخصية داليت في رثاء البارودي :

رثوا علي بياني بعد محمود
إلى عيت وأطيا الشعر بمجودي

وقد ذكر فيها أنه لم يسفح الشعر برثائه حتى مضى على ذلك زمان .

والأبيات الأولى هي التي فيها الإجماع والجرارة من أول القصيدة إلى

لن تنى هذه الكلمة بحق درس حافظ وشوق لتسبق المجال ، ثم لما تقتضيه المناسبة من مراعاة جانبى الذكرى والتكريم وما بحق أهل ذلك ، فأرى أن أقصر أخريات حديثي عن حافظ في هذه الكلمة على الإشارة إلى ثلاث من منظوماته . إحداهن كأنها محاولة تجلية موضوعها ضرب الأسطول الطلاني لبيروت سنة ١٩١٢م . وقد جعلها حوارا من بحر الجبث كله ونوع القوافي ، وجعل للحوار أربع شخصيات ، الجريح وليلى زوجته والطبيب والعري . والحطابة والتشديد أغلب عليهما من أسلوب الحوار المسرحي وما ينتهي أن يلابسه من تلويح ومقابلة وعقدة وحلها وحلم جرا . ولو حُلِّلت الألفاظ الكلاكلة على الشخصيات وسيقت الأبيات تباعا لكانت مذهبا حسنا من الكلام الذى يراى به إذكاء نار الحمى ، مع ذلك في هذه المحاولة ، مع الذى ذكرناه من قصصا عن استكمال مادة المسرحية وصوريتها الفنية ، ضرب من التأتى إلى تقصير بعض ألوان الشخصيات في الحوار ، مما أحسب أنه لو كان حافظ رحمه الله قد صبر له ، لكان - والله أعلم - قد وفى إلى أن يفتتح به عليه بعض آفاق « الدراما » فينازع شوقيا التميز في هذا الباب . مثلا يسأل العري زوج الجريح لى :

بـالله ماذا دهـمـا

يـاهـلهـمـهـمـيـنا

تـنـجـيـبـ

لـقـد دـهـمـهـمـا النـايـا

مـن عـبـارة الخـالـصـيـنا

عـبـوا عـلـيـنا الرـؤـيـا

لـم يـعـتـقـلـوا الله فـيـنا

فهنا بعض الميل إلى محاكاة طريقة كلام النساء . شاهد ذلك مايشتمل عليه قوله : « لم يتقرا الله فينا » من معنى الضعف والمشاركة لجرحها في الرزء والاستعطاف المتضمن في ذلك . ثم يقول العري :

لـا تـبـأسـي و تـجـلـد

أولـك شـيـها رـكـيـنا

الثقت العري من قوله للمرأة : « لا تبأسى ، إلى قوله للرجل « وتجلد » . ولغو هذا من الحوار مما يكون مثله في واقع الحياة :

أبشر فسإلك نـبـاج

وأصبر مع الصـابـرـيـنا

والمنظومة الثانية هي دالته « الانقلاب العائلى » التى يذكر فيها سقوط السلطان عبد الحميد :

لأرضى الله عهدنا من جـنـود

كيف أسيت يابن عبد الحميد

مشيع الخوت من قوم الريـا

ومجمع الجنود تحت البنود

كنت أبكى بالأمس منك هـا

بت أبكى عليك عبد الحميد

ولشوق قصيدة في نفس الموضوع مطلعها :

سـل يـلـدـنا ذات القـصـور

هـل جـمـاعـها نـبـأ البـدور

والقصائد للشركة الموضوعات في ديوان حافظ وشوق كثيرات . ويضاف إلى ذلك مايشابه موضوعاتها من كتابات معاصريها ونظمهم ، كبعض ما في « صهاريج اللؤلؤ » لتوفيق البكرى و« ألواح الفتحة » لحزمة فتح الله ، وكذلك مر من قصيدة ابن الزبير عند المغلوطى . كان شعر المناسبات في الزمان الماضي تنفسمه قصائد للبحر مثل فتح عمورية وصلب الأتشين وهزيمة بابك في رواقع آلى تمام :

« اليـفـ أـصـدق إـيـاه مـن الـكـبـ »

« لـحـق أـبـلـج و الـيـوف عـوـارـى »

« أـلـت أـمـور العـرـك شـر مـالـ »

وكيناه « الخلد » في ميمية أبى الطيب :

« عـلـ قـدر أهـل العـزم ثـاقـى العـزـامـ » .

وكصلح قبائل ربيعة في عينية أبى عبادة :

« مـنى الـنـس مـن أـيـامـهـا لو تـسـتـطـيـعـها »

وكان تناول الموضوعات قد صار بدليا في باب وحدة القصيدة من نسيها ومديحها ، وكان المنظومة على هذا للشعب تبارى اللقاة المصرية الشعبية في تضاعف الفكر ومجاعة كبيرات الأحداث .

يحتاج الناقد إلى أن يطلع على تناول اللقالات للموضوعات التى تناولها الشعر آتد بوجه عام وشعر حافظ وشوق على وجه الخصوص ليحلم مدى دين الشاعرين لما سبقتهما إليه أقلام أهل النثر . وربما احتاج الناقد إلى معرفة الجو السياسى الفكرى آنئذ ، وماكان يدور من الحديث والآراء في المجالس والحلطب ، ليحلم أخذ الكاتب والشاعر من ذلك ومقدار حظه من الأحصالة فيه والإبداع . على أن الوصول إلى معرفة بعض ذلك مما يمكن الحصول الآن عليه من بقاياها وآثاره التى تدل عليه ، مما يمين على حدس مقدر ما أخذه حافظ وشوق من معاصريها في هذا الباب ، وما اتبعا فيه ما كان كالجمع عليه بينهم من الأقاويل والآراء تأمل مثلا أبيات شوق :

أنا إن عـجـزت فـإن في

بـرؤى أـبـصر مـن جـرير

عـطـبـ الإمام عـلـ النـظـيـب

مـ يـمـر شـرحـا و النـثـير

أى في القواد ومايضره ، أحب هنا مراده ، وإلا لقد أغتت إحداهما :

عـطـة المـلـوك ، وعرء الـ

أيسلم في الزمن الأثير

هذه المعاني بعينها - استبداد عبد الحميد، مآذير من ظلمه، منصب الخلافة الخطير، كيف تدور الدول، هل كان مرقعه بغوليا أو كان ضعيفا متضعضعا؟ ثم استنكار النشأة، وانقاذ موقف اليكاه والحسرة والعظة والعبرة - نعم، كل هذا يوحى به مثل هذا الحادث على اختلاف الأكمة والأمكنة. غير أن هنا شدة تشابه ليس مصدرها أمين حافظ من شوق أو شوق من حافظ، ولكن مصدر ذلك أنها معا نظرا أفكارا وآقاراً مشتركات وسجلا حالة موقف اجتماعي عام، قال حافظ :

فرح المسلمون قبل التصاري

فبك قبل الدروز قبل اليهود
شتموا كلهم وليس من الهف
حمة أن يثمت الثرى في طريد

أت عبد الحميد والتاج معقود

د وعبد الحميد رهن القيود

في الأمر ثلث قرن ينادي

باسمه كل مسلم في الوجود

والوجود قافية ربما أضحضا لونها الصحن، وبسبب الضعت أن الكلام تم عند قوله وكل مسلم، لما زاد على ذلك كان أحسن الوجوه فيه أن يحى على مذهب الإيمان وهو المراد هنا، على أن الوجود تعيد معنى الدنيا وهذا ما عنيته بصحيفة لونها :

كلما قامت الصلاة دعا الدعا

هي لعبد الحميد بالتأييد

لأم هذا الأمير قد كان مقرو

نا بذكر الرسول والتوحيد

كلا الشاعرين ذكر مدة سلطان عبد الحميد وهيبة ما كان للخلافة واستنظام ما وقع لها. وقد أجمل شوق القول في «عظم الإمام» وفي «أعظم بهم من أسرهم» البيتين، ثم كان أساء شيئا في الإجمال وقارب التعبير الصحن الضمير في «كم سبوا لك في الرواح»، وفي «ورأيهم لك سجدا، البيتين. وقد تلاقت الاستمارة وجودة العبارة - في البيت الثالث مع فحة سيرة من القس القرائ في «ورأيهم لك سجدا» - بعض ذلك.

في كتلة القصيدتين - رالية شوق ودالية حافظ - أناة صناعة وتبع لجزيات الموضوع واحدة بعد الأخرى كما يقع في اللقاة. بدأ شوق بنوع من العظة والاعتبار وتلا ذلك تمصيل لهذا المعنى بمقابلة ما كانت عليه حال نساء القصر من الترف والظفرة ومآلت إليه من استشعار الشقاء وكأن شوقيا مانعلاهما في تأثر بما كان يفلو فيه الثريون من نعت «الحرم» في بلاط السلاطين العثمانيين. ثم كان شوق فرط شغف بالترنم يجمع للزنت السالم أحسب أصله من محاكاة أبا الطيب في كلمته :

يأني الضموس الجاهلات هواربا

اللابسات من الحرير جلاببا

شيخ المولود وأن هم

ضع في الفؤاد وفي الضمير

نفس المولى ليه

والله يصفو عن كثير

ونسره عند مصابه

أولى بباله أو هليمر

ونصروا له، ولجأه

بين الشفاعة والنعير

عبد الحميد، حباب مد

لك في يد الملك المظفر

سنت السلاطين الطوا

ل، وإن بالحكم الصغير

تهى وقامر ملبدا

لك في الكبير وفي الصغير

لاستغفر وفي الحسى

عند الكواكب من مشر

كم سبوا لك في السوا

ح، والهورد لدى البكور

ورأيهم لك سجدا

كوجود موسى في المظفر

ولاحظوا هذه القافية من تلق ومراده في حضرة اللوى عز وجل لا تجل

للجل فجله ذكا :

غفصوا الروس ووكسروا

بالذل أنواس الظهور

هذا البيت جيد العبارة والاستمارة :

مسافدا دهالك من الأمر

ر وكنت داهية الأمور؟

صاكت إن حدثت وجلت

بالجزوع ولا المعثور

أين السروية، والأفما

ه، وحكة الشيخ الحخير؟

إن القصباء إذا رمى

ذلة الفرواعد من لير

دخلوا السبر حليك يح

تكون في رب السبر

أظلم بهم من أسير

من وبالطيفة من أسير

أسد مصور أنشب الد

أظفار في أسد مصور

قالوا: اعتز. قلت أحذر

ه، الحكم ف القنير

إذ لا رحيب في الأسر، غير أنه في زعم الشاعر كما تحمله عالم يلتقي فيه الأسير الجديد بالأسير القديم في دنيا الأرواح فيقع بينهما ضرب من الحوار :-

قل له كيف زل ملكك لم يَف
صمكت إصداً ضيق أو عديد
لم تصنك الجنود تصديق بالأر
واح وللال يصاحرام الجنود
قل له كيف كنت؟ كيف امتلكت الـ
أرض؟ كيف التردت بالتعديد؟
قل له جل من له الملك لا ملـ
كك لسير للميسم المصبود
أنت منها شقيت أرفه حالا
من سير الجرسرة للكدود

وكان حافظاً ههنا أشد حلفاً على نابليون منه على عبد الحميد، إذ زعم أن نكته أكبر، ثم ضرب مثلاً آخر :

وأسير الألفاص قد كان أشق

لو سألت الأسفار عن سائر العرب

يبرز أن يكون عنى بالأسفار هنا جمع سَفَرٍ بالتحريك لما كان يكلفه تيمور لك أسره من الرحلة معه بحسب ما أسفاره البيهقات الملى . ويبرز أن تكون جمع سَفَرٍ بكسر فسكون أى كتب التاريخ والأخبار . مع هذا العطف على بيزيد كما عطف قبل على نابليون وجعلها مما أعظم رزية من عبد الحميد عاد فيرد هذا الزعم بما يلى أول وهلة كأنه مناقض له وذلك قوله :

كان عبد الحميد في القصر أشق

منه في الأسر والبلاء الشديد

الضمير في منه يعود على عبد الحميد . يزعم الشاعر أنه حراً كان أشق منه أسيراً . لذلك فيازيد ونابليون في حال أسرها أشق منه في حال أسره . كان نابليون قبل الأسر سيد ملوك أوروبا والفتاح القاهر العظيم . وكان بيزيد قبل أن يظفر به تيمور لك صغر بنى عثمان وأميراً بعيد مدى السطوة والسلطان لأضرب له في المشرق أو في بلاد الغرب . أما عبد الحميد فقد كان الخليفة والسلطان المسبب في الدولة العثمانية للتداعية التي كان يقال لها رجل أوروبا المريص :

كان لا يعرف القرار لبلى

لا ولا يستلذ طعم الهجود

حليواً يهرب الظلام ويضي

حطرة الريح أو بكاء الوليد

قوله «حذا يهرب الظلام» عبارة ذات حيوية وقوة بيان . ثم كان الشاعر أصابعه فتر غم يثأت له إنعام البيت على نفس المستوى من الرنة ومثانة الأسر :

نفق تحت طباق الأرض أنس

في كذبته من ضمير الكدود

وأصل يبيع أنى الطيب تركى وكان ذا نظر في القرآن وإيجاب بمجيزه ، ذكر بعض ذلك البلاغى في كتابه . ومن أمثلة ذلك في القرآن وهي كما قدمنا الأصل الذى به الأجنهه ، قوله تعالى : «التائبون العابدون الحاسدن الساعون لراكون الساجدون الأمرون بالمعروف والنهي عن المنكر» . وقال تعالى : «إن المسلمين والمسلمات والمؤمنين والمؤمنات والقانتين والقانتات والصادقين والصدقات والصابرين والصابرات والحاشمين والحاشعات والمصدقين والمصدقات والصالحين والصالحات والحافظين فروجهم والحافظات والذاكرين الله كثيراً والذاكرات أعد الله لهم مغفرة وأجرأ عظيماً» . وقال تعالى : «إن الذين يرمون المصنعات الخفلات المؤمنات لعنوا في الدنيا والآخرة» . وقال تعالى : «مسلمات مؤمنات قانتات تابيات عابدات ساعطات ثبات وأبكاراً» . والأمثلة القرآنية بعد كثيرة وفيه مثل الأعلى .

وقد أسرف شوق حيث جاء بما حاكى به ترم أنى الطيب يجمع المؤنث السالم في غير موضع ينسب :

أين الأوانس في ذوا

ها من ملائكة وحمود؟

المصنعات من النصب

سم ، الراويات من الرود

المالرات من الللا

لو ، المناهضات من المردود

الأمصرات على الولا

ة ، المناهيات على المصود

النماحات ، الطبقات

المرزوق ، أمثال الزهور

هذا البيت جيد لما فيه من نعت النساء بممن تصوير حال النعمة في القصر . ولعل الشاعر لو كان جاء بعد البيت الذى أوله «أين الأوانس» واكتفى لكان أجود ، ولكنه ذهب إلى ماقدما من تصوير بلاط الحرم ، فخلط بين عطف شاعر عربى وتطس ناقد متفرد . وقوله «والعازرات من الللال» كأنه حسن التصوير ، ولكن تمام البيت ينم عن بعض الإجهاء ، للقلابة المعنوية واضحة ولكن في الأداء اللفظى بعض التضخيم هنا .

وقد جاء حافظ بأمثلة لتغير الحال من الملك إلى الأسرى فزع بها عا كان فيه من نعت مائى به السلطان عبد الحميد من البلاء وذلك حيث يقول :

يا أسيراً في (سنت هيلن، رحباً

بأسير في (سألتيك) جديده

أسر سنت هيلن هو نابليون، وأمر نكته قد كان معروفا عند أكثر من قرأوا علوم التاريخ في المدارس النظامية ، وفي القلوب عليه كالعطف لأن كان عدواً لبريطانياً وهي التي كانت مباشرة للاستعمار والسيطرة في أرض مصر . قوله «رحباً» فيه بعض السخرية المشوبة بالرقاء ،

حافظ مأثور قوله فتعاني عن صغار، ومات موت الأسود

هكذا في الطبعة «قوله» جاء التفسير بعد لام القول ، وله وجه يسرعه ولعل الصواب بالتاء للربوطة (مأثور قوله) وفي إشارة إلى غير حليفة بن بدر ، إذ إنني أنشأه أن يطلب الأمان من بني جسر ، خشية أن يؤثر ذلك فيكون عار الدهر على بني قزارة وفي ذبيان بأسرهم :

حافظ مأثور قوله فتعاني عن صغار ومات موت الأسود فم مقصوده إليه ونادى: دون ذلك الحياة قطع الوريد

هذا موقف مسرحي الخطابة والتصوير جدير في ذلك كأنما حاكم في الشاعر طريقة الشخصيات التي كانت غالبية أتباعه وما كان يتألفها من روح المبالغة والعاطفية «الرومنسية» للنحى .

للتظومة الثالثة هي عمرته التي أولا :

حسب العراق وحشي حين ألقيا ألى إلى ساحة الفاروق أهديا

وليا مبة وثمانون ومائة بيت ، فهي من طوال القصائد ، ونظمها جيد منبهي عن مقفرة قافية ، وأكثر ألبانها سلم متين الصياغة . ومع أنها ليست بأروع شعر حافظ رنة نغم وعرض مسرحي ، هي بلا أدنى ريب نص عظيم الأهمية ، من حيث دلالاته على نوع الفكر العربي المصري المسلم آنذاك ، وأفاق اتجاهاته ، ومكان حافظ الشاعر منه ، ومدى تأثيره فيه . أغلب الظن أن بعض ماحدا حافظا على نظم هذه العربة الخامس الأجر بعد الله سبحانه وتعالى ، لأنها كأنها ضرب من المديح النبوي . أليس عمر بن الخطاب رضى الله عنه الثاني بعد الصديق في حساب أفضلية أصحاب رسول الله ﷺ عند أهل السنة ؟

ومما ينبغي عن معنى الخامس الأجر مامريك من قوله في رثاء البارودي :

لو حنطوك بشعر أنت قلالة
يغار من ذكره ماء العنقايد
حليته بعد أن هلبسته بسنا
عقد بمدح رسول الله منصور
كذلك زادا وزينا أن تسير إلى
يوم الحساب وذلك العهد في الجبد

قد يريد هو أن يكون له عقد من حسن الثواب يوم القيامة بمدح الباروق رضى الله عنه . وقد ضمن ذلك من مدح النبي ﷺ صريحا بعض الأبيات مثل قوله في إسلام عمر رضى الله عنه :

صحت سورة طه من مرتليها
فزلزلت نية قد كنت لتوبيا

وهذا التشبيه أيضا فيه بعض الغناء . وكذلك أكثر ما تكون محاولات تشبيه المحسوس بالمعقول إلا ما قل وتلر ، كأن يكون للمعقول مثلا تصور إحساس تخيل ، من ذلك مثلا قول امرئ القيس :

أفحطني وللشرق مفاسجى ومستولنة زروق كتياب أهوال

وقال تعالى : «طلوها كأنه رؤوس الشياطين» . والمستولنة الزروق محسوسة وأنياب الأهوال شيء غيالي له صورة مستقلة في الأذهان ذات فظاعة ، فكان ذلك أمر محسوس ، والطلع محسوس ، إلا أنه في الآية طلع شجرة الزقوم ، وهي مما لا يضطرونم ينظر غمالة على قلب بشر ، وصورة رؤوس الشياطين على أنها تخيلية أقرب إلى إدراك الحس البشري ، وتتماشا عما لم ينظر على وهم الفؤاد ، فالتشبيه هنا ، على أن ظاهره محسوس كالمعقول حقيقة معقول كالمحسوس ، غيالي كالمحسوس القريب الصورة من اللحن - فها هنا ترى من البيان ذروة لاستطاع . وحدى أن حافظا قد أنزل تشبيه التقق الحلق بضمير الكنود من طريقة على بن الهباس الرومي حيث قال :

لك مكر أدبى في اللوم أغفل من حبيب السقام في الأضواء أو حبيب لللال بين حبيب

ولكن ابن الرومي لم يحد تشبيه معقول بمحسوس في بيته الأول ، وموازنة حال بحال في بيته الثاني ، وذلك مع ما فيه من التأمل والوعي ، لا يروك بنفس من تكلف أو غناء أو غموض .

هذا والمثلان اللذان ضربهما حافظ ، نابليون وبايزيد ، أماسة كل منها تشبه أماسة عبد الحميد في معنى الانتقال من حال نعمة إلى برؤس ، وملك إلى أسر ، ثم تختلفان بحد في جانب جوهري ، وذلك أن كلا هذين انتصر عليه عدوه وأمنته تقاقل معه ، فلهزيمة كانت هزيمة لأمنته ، وقد نهضت دولة بني عثمان بعد بايزيد ، ونهضت دولة فرنسا بعد نابليون ، فاختضت أماسة الفردين في ظل مجد تاريخ الأمتين . لكن أماسة عبد الحميد أصابته من قبل قومه ، وكانت مؤذنه بما دك صرح الخلافة وأصيب به لسلطانهم من جراء ذلك من بعد .

وضرب حافظ مثلا ثالثا هو خلع السلطان عبد العزيز العثاني وقد جعل له مسلكا بطوليا في الذي ذكره من أمر انتحاره على طريقة تشبه ماكان يصنعه نيلاه روما في الدهر الأول . وقد وازن بين هذا من مسلكه وبين ماذكر من انتيار عبد الحميد وضغنه ويكاته :

أصبح بكيت لما أتى الوف
سدا وسابك رعدة الرهصيد ؟
علها دمع الوفاق لذلك الد
سلك أو ذكرة تلك العهد
كان عبد العزيز أجمل أمرا
صك في يوم خلعه المشهود

وقوله في الذي قصه من خوف صاحبة الدف من مقدمه

وعيمت حضرة الهادي وقد ملأت

أنوار طليعته أرجاء ناديا

فقال مهبط وحى الله مبتحا

ولى ابتسامته معنى يواتيا

قد ثر شيطانها لما رأى عمرا

إن الشياطين تخفى بأس عجزيا

وقال في شجرة يعة الرضوان :

وسرحني في سماء السرح قد رفعت

بجميعه المصطفى من رأسها تيا

وقد اتسع خياله فجعل للشجر سماء يتباهى بها . وللشاهد الذي من أجله أوردنا هذا البيت أن الشجرة تاهت بما كان عليها من بركة المصطفى عليه الصلاة والسلام . والمشهور وهو الصحيح أنها لم تكن سرحة ، ولكن سمره ، والسمر ذو شوك فمن الضياء ، والراجع أن الشجر الذي ساقه عن قطع عمر رضى الله عنه لما غير مقطوع بصحته . قال الطبري في تفسير أمر يعة الرضوان في سورة الفتح عند قوله تعالى : « قد رضى الله عن المؤمنين إذ يبايعونك تحت الشجرة » الآية - « وعرضا أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه مر ببلد المكان بعد أن ذهبت الشجرة ، فقال أين كانت ؟ فجعل بعضهم يقول ههنا وبعضهم يقول ههنا فلا فكر اختلافهم قال سبروا ، هذا التكلف ، فذهبت الشجرة ، ذهب بها سيل أوشى .

سوى ذلك . » انتهى كلام الطبري وهذا قوله فاعلم . وفي سيرة ابن هشام في خبر غزوة حنين مما يقرى أنها سمره أن رسول الله ﷺ لما أنزله الناس ولولوا بمدينتين وثبت هو عليه الصلاة والسلام في قمر من أصحابه ، منهم عنه العباس رضى الله عنه ، قال له : « يا عباس اصبر يا معشر الأنصار يا معشر أصحاب السمره ، قال فاجابوا ليك ليك . ١ . هـ . على أن الشجر ليس بتأريخ . وفيما نقل عن أرسطوطاليس أنه رؤى قصص شجرى أريج ميزانا في مجال الحقيقة من رواية الواقع التاريخي - فعل هذا يؤيد مذهب إليه حافظ في غير الشجرة ، وفي غير تهديد عمر بتأريخ بيت على رضى الله عنها ، وفي حكم ابنه ، وفي حكاية نصرين حجاج . ولقد أورد ابن أبي الحديد في شرحه لنهج البلاغة بعض ما روي من خطابات الصحابة رضوان الله عليهم أجمعين ، فأنكر صحة نسبة ذلك إليهم واحتج بصحح باقية ، ثم أورد ذلك بزعمه أنه إن لم يكونوا قالوه بلسان اللقال فقد قالوه بلسان الحال ، فهذا قريب من مذهب أرسطوطاليس في فن الشعر .

ارتبط شعر المديح النبوي بالمشايخ الصوفيين والطرق الصوفية وأدكارها ، وما أحسب إلا أن بعض مفكرى النهضة ورجالها لمقتدى بهم ، ممن كان لهم تأثير عظيم على مثقبي عصرهم وأديانهم بوجه عام وعلى حافظ إبراهيم بوجه خاص ، كالإمام محمد عبده رحمه الله ، كان يبدو لهم أن جملة المديح النبوية وليال الذكر

الصوفي من أوضاع الماضي الذي قد لا يقوى على مواجهة التحدي المشتل في تفوق حضارة العصر الأوروبية المتمدن ، ولا على مقاومة عدوان الاستعمار وعطسة أساليب سياسته . ولا يقدح في هذا المجلس أن البارودي وهو الرائد الأدبي الفكري ، والقائد السياسي ، والزعيم النازر والشاعر الفحل الذي قلده وتلمذ لبيانه شوقي وحافظ كلاهما له بوية جارى بها عبقري المديح النبوي الإمام شرف الدين البوصري رحمه الله الرحمة الواسعة . ذلك بأن البارودي عفا الله عنه ورحمه قد جرح عليه حقوقه واعتداده بنفسه مستغلا ما في أخريات أيامه . ويروى ما ران على ذكره بعد وفاته ، ولقد أوشك أن يندرج في ألباق الرجعية والتخلف . ولقد أتى الله أن بطمس النكران نوره . ولقد كانت جودة شعره وروصاته التي هي قبيلة النظر على وجه الدهر من بعض دوافع الانحياز الجانح إلى تجاهل مكانه والغنى من رفعة قدره . هذا ، ولا يقدح في حدسنا أن شوقيا جارى البردة وله قصائد نبويات . فقد كان شوقي يحترم لتفوقه ولا يسل من بعض الطعن عليه لكانه من المحافظة والتقرب من البلاط ، لأرباب أن حافظا تأثر بأساليب للمديح النبوي وروحها من العميرة . وأرجح أنه جارى بقافيتها ورويا قصيدة البرعي :

بانت عن العدة القصوى برواديا

وشعر البرعي معروف متداول بين الصوفية في جميع أقطار الإسلام . ذلك أقرب في باب الترجيع من أن نقول جارى بها بجميرة البحزى في المتوكل مثلا . غير أن حافظا إذ جبل بميرة عمر دون محض المديح النبوي جمالا لتقربه الديني لأصحابه خلا من روح القصد إلى مسارية معاني التقدم التي يمثلها جانبها العدل والاشتراكية الإسلامية ، والجد والنخوة العربية المتضمنان في شخصية عمر رضى الله عنه ، وتكاد معان تدل على ما عرف بعد باسم القومية العربية تظل من قوله فـ . أوائل القصيدة عند ذكره مقتل عمر رضى الله عنه :

واها على دولة بالأمس قد ملأت

جوانب الشرق رخدا من أباديا

بالله ما ضاعها قيسا وكذا لها

واجست ذؤحها إلا مواليا

لو أنها في صميم الغرب قد بقيت

لا نساها على الألبام ناعيا

ياليهم سمعوا ما قاله (عمر)

والروح قد بلغت منه تراقيا

لا تكفوا من مواليكم فإنهم

مستامعا نسيات الضعيف تخفيا

وقال في أمر عمر وابن عمر رضى الله عنها :

وما وفي ابنتك (عبد الله) أيقنة

لا اطلعت عليها في مراعيها

قلت : ما كان (عبد الله) يفسها

لو لم يكن ولدى أو كان يؤويها

والكلمة من الغريب . وكان الشعراء منذ عهد الفصاحة القديم بما يفسدون قصدا إلى الكلمة من الغريب المحين بعد المحين . وقد ذكر الجاحظ في ذلك خبر العلام الذي قال لأبي الأزد هذا حرف من الغريب لم يبلغك وخبر الفضل الهادي إذ زعم للأخوص ما زعم من علم بالغريب فيما رواه صاحب الأغاني . ومعنى النابذة هذا أصله من نبتت فلانا بالعلماء ، علته به الشيء بعد الشيء ، كما في عبارة القاموس . أي في كل واحدة منهن عطية من الغذاء تغدو نفس واعيا . فالسياق على هذا وبه يستقيم إن شاء الله :

لعل في أمة الإسلام نابذة
يجلو حاضرها مرآة ماضيا
حتى ترى بعض ما شادت أوائلها
من الصروح وما عاناه باتيا
وحسباً أن ترى ما كان من (عقود)
حتى ينبس منها عين غائبا

وهذا مقطع القصيدة ، العدل والصراحة الأسطورية في الحق وبين القضية في الفتح - هذه كانت مرآة عمر رمز السند للمستشير المصلح المثالي ، وبطلها تستيقظ الحمم وتحرك قلوب طموح الشباب العربي السليم .

أمر واحد من سيرة عمر رضي الله عنه استوقفت حافظا فاحتاج عنده إلى الشرع وبسط المعنى له والدفاع عنه . وذلك علم خالدا وأمره أن يسلم الأمر إلى أبي عبيدة .

سل قاهر الفرس والرومان هل شلعت
له الفتح وهل أفنى تروالها
غزا فأبى وعيل الله قد عقدت
بأيمن والنصر والبشرى نواصيا
رُبِيتْ غَرَى بالياء ، والألف فيها أمرها أظهر ، لأن هذا الحرف وأوى غَرَا يثزغ غزوا .

ما واقع الروم إلا قَرَّ قارحيا
ولا رمى الفرس إلا طاش راميا
أناه أمر أي حلف لفتنه :
كما يقبل أي الله تالبا
فما صلب سيد مخزوم وفارسيا
يوم النزال إذا نادى مناديا
يقوده حبيبي في عاصمه
ولا تحرك مخزوم عواليه

هذا الجرحى الذي ذكره حافظ هو الصحابي الجليل السابق للمهاجر بلال رضي الله عنه . وكان أول ما حفظ أو لم ينكره ، إذ لو صح هذا الخبر الذي ذكره فإنما يكون بلال قد افتاد خالدا رضي الله عنها - مع طاعتها كليها لعمر أمير المؤمنين - لأن ذلك أنصف جل خالدا بما لو فعله غيره ، إذ قد كان بلال وشاعلا معاً من أنهم عليه سيداً أبو بكر مع ما أنعم الله عليهما ، فهذا كان كعهد إخاء بينهما .

قد استعان بجاهي في تجارته
وبات بنام (أي خص) ينحيا
ردوا التباي ليت المال إن له
حق الزيادة فيها قبل شاربيا
وهذه عسطة لله واضعها
رَدَّتْ حقوقا فأغتنق مستحبيا
مالا اشتراكية الشؤد جانيها
بين الودي غير متي من مياها

وقد ألفت هذه القصيدة في فبراير سنة ١٩١٨م وذلك بعد قيام ثورة روسية الحمراء - وقد انتشرت أخبارها - بضممة أشهر . وقد جاء لفظ من معدن الاشتراكية في هزمية شرق النبوية التي من بحر الكامل ، وجاري بها هزمية الشاعر النبوي الجيد الشهاب محمود ، وذلك حيث قال :

جاء الحجة من أوسطانيس لم
يُوصف له حتى أنبت دواء
فرجعت بعدك للعباد حكومة
لا سؤلة فيها ولا أسراء
الله فوق اطلق فيها وحده
والناس تحت لوائها أكفاء
والدين يسر ، والخلافة بيعة
والأمر شورى ، والمفوق قضاء

وهذا التقسم ربما أوهن من متانة أمره آخر قسم منه ، إذ ليس قوله « والمفوق قضاء » على سلامة صياغته في قوة الأقسام الثلاثة التي مضت قبله :

الإشتراكيون أنت إمامهم
لولا دعواي الفوم والخلوة
داويت مستندا وداووا طفرة
وأخف من بعض الدواء الداء
فإن تكن هذه القصيدة قبلت في زمان مقارب لزمان العمرة - وقوله وداووا طفرة كأنه إشارة إلى ثورة روسية - فهذا مما يقوى ما زعمناه من قل من أن الشعراء كانوا يجرّدون نظمهم لفضايا العصر وموضوعاته نظام التي كانت تثار في الأندية والمجالس والحلطب ومقالات الصحف وأخبارها .

وقد نبه حافظ على الأربب القوي السياسي الإسلامي الذي حاده إلى علم عمرته في خانها عند قوله
هذه منافي في عهد دولته
لشاهدين وللأعقاب أحكبا
في كل واحدة منهن نابذة
من الطليان تغلو نفس واعيا
جاء في الماشي و شرح « نابذة » أي ضحية من سجايا التل
وسياق البيت لا يستقيم كل الاستقامة بل يأخذ بهذا الشرح :

ثم إن سيدنا أبو بكر هو الذي عهد إلى عمر كما قد كان هو الذي عهد لخالد رضى الله عنهم أجمعين .

وقد كان عمر شديد السياسة ، وقد فطن الموزعون إلى أن إنشاء السياسة من بعد قد رام منهم تقليده من رام فأوقع ذلك بعضهم في الإسراف والعتى ، وقد خاف عمر أن يقتن الناس بخالد ، والذي خافه من أمر السياسة معلوم لا يخفى الأمراء في منة بعزل القواد بل يجاوزونه إلى القتل ، كاللدى صهته أبو جعفر بأبي مسلم مثلاً . ولم يكن حظ معاوية رضى الله عنه في الحروب واقتصر حفظ خالد ، ولكن طول ولايته على الشام أطعمه في الخلافة وحيثاً له ولبنى أمية سبيلها وسبيل الملك المفضول آخر الأمر . قال حافظ رحمه الله يعتر ويذم : -

هبوه أعطوا في أولي مقصده
وأنا سقطت في عين ناعيا
فلن تعيب حبيب الوأى زلت
حتى يهيب سيوف الهند نايبا

أحسب أن مراده « حتى تعيب سيوف الهند نوبة نايبا » فلم تأت له ذلك ، وأخذه من قومه لكل صارم نوبة . والمضى هب عزلاً خالد كان كنوبة السيف الصارم الذي هو عمر ، لذلك لن يعيبه إذ هو صارم بلا ريب . وصارفة حافظ فيها بعض التقصير من هذا الحق إذ لا يخفى على ظاهر كلامه أن النابى من السيوف بما يعيبها ، وليس هذا بمجرده كما بينا :

تالله لم يتبع في (ابن الوليد) هوى
ولا شق علة في الصدر يطويها

حاشى لله . وهذا قسم من حافظ ير : إذ لأرب أن عمر رضى الله عنه كان عالماً بأمر المسلمين جملة وتفصيلاً وعارفاً بأحوال قريش ورجالها ، على أن يعاد خالد وعزله وتجنهته عن قيادة ميادين ذلك القتال ، ترك لغرات حربية ومشاكل نتجت منها خطيرة عانتها الخلفاء وأجيال المسلمين فيها بعد والله تعالى أعلم .

عمرية حافظ فيها ما قلنا ذكره من طلب القرى الدينية والأجر ، ولكن الوضغ الفكرى القومى السياسى أضعف من جانبها التبديد . ولعل هذا بعض أسباب الروى في عاطفتها ورثة أنظام دياجنيتها . مع هذا قد كان لها في زمانها ومن بعد صدق وتأثير عظيم . من شواهد ذلك محاكاة حمود غنم لها في كلمته : « مالى ولتتجم يرعاني وأراه » وهي من قصائد ذكرى الهجرة ، وقد تغنى فيها بسيرة عمر تغنياً شديد النظر إلى العمرية في قوله :

يا من رأى عمرا تكسوه برفده
والخيز قوت له والكوخ مأواه
يجتز كسرى على كرميه فرقا
من بأسه وملوك الروم تخشاه

هنا والعمرية في جعلها تتضمن كثيراً من المفايا والآفويل التي

كانها أصول للاجهايات العصرية السياسية ذات الطابع القومى الدينى ، الناظر بعين إلى مثالية عصر العمرية وبأخرى إلى ملهيات الاشتراكية الأوروبية . من أجل هذا ما زعمنا من قبل أنها نص عظيم الأهمية من حيث دلالة على نوع اتجاه الفكر العربى المسلم آنذا وأفاق اتجاهاته ومكان حافظ الشاعر منه ومدى تأثيره فيه .

هذا وإن يكن شوق قد نظم ملوك العرب بعد نظم حافظ العمرية ، فيقلب على الظن أن يكون قصد بذلك ولو من طرف خفى إلى مباراته ، وكأنه عمد إلى معارضة مدح حافظ لعمر بقوله يمدح علياً - رضى الله عنها - في الأبيات المزجوجة التي صممتها سيرته وذلك حيث قال :

فما الإسم فالأعمر الهامى
حاشى عرين الحق والجهاد
أصل النجى ابهى وفرعه
ودينيه من بعده وشرعه
العممران بأعلنان عنه
والقمران نستفتان منه
يملؤن إلى ينسجوه بيانا
ويطلق بجوامها أحيانا

وقد غلا شوق في الشطر الثانى - مع أن الرجز المزجوج من أضعف أوزان الشعر المجاد ولكن لما فيه من خفة الحركة أجيء به فصلى في المنظومات التعليمية ، ومع أن البسيط من أقوى أوزان الشعر الجاد ولزته جزالة نضمة قل استعماله في التعليمات ، مع هذا نجد مزجوجة شوق الرجزية هنا أدخل في إشباع الشعر من بسيط العمرية ، إذ بالرغم من صحة منته تشوب دياجنيتها الجيدة شواهد من عتاء نظم التعليم .

كان حافظ قريبا من واقع السياسة المعاصرة وقضايا النهضة القومية بمصر وبلاد العرب وأعلق بها من شوق . وكان شوق أكثر اهتماما بالتأريخ وأجنع ميلا بهواء وعواطفه إلى قضايا الإسلامية الكبرى في صدر الإسلام وعصور الخلافة والأردهار التي جاءت من بعده . ثم إنه كان قوى الإحساس بإناتاه إلى مدينة مصر الحديثة الناهضة تحت رعاية بلاط الخديو . وسلطان الباب الحال الأعداة بقسط عظيم في ذلك من خلق أوروبا وثقوتها في الصناعات والآداب والعلوم والفنون . وكانت المظلة السياسية طمعا لا تكلف فيه عند شوق ، ومع الملاحظة شعور دنى وسط مصدره الضافة والائتماء وأيضا المادة والآلات وبعض الرقة المستفادة من دعاوى مذهب الحرية الفكرية والتسامح الدينى الأوروبى . في منظومة ملوك العرب غلب على شوق جانب التعبير الفكرى الحر ولم يتهيب في هذا المضمار ، لا لتطامحه من حافة تشع ضعيف كثير مثله بين عامة أهل السنة ، لمكان أهل البيت ، ولا سيما حيث يكون أمر الصوفية غالبا أو شديد القبول ، تأمل قوله :

يا جبلا نأى الجبال ما حتمل
ماذا رمت عليك ربة الجمل

البوصري :

ولم أريد زهرة الدنيا التي القفت
بدا زهير بما أنى على هوى

قد جاء به شوق في قوله :

يؤذي قريضي زهيراً حين أمده
ولا يقاس إلى جودي لدى هوى

وتأمل صياغة هذا البيت :

كأن وجهك تحت القبع يرد دمي
بعضي ملخاً ، أو غير ملخ

وصياغة الإمام البوصري :

كأنهم في ظهور الخيل نبت زياً
من شدة الخمر لأمّ شدة الخمر

وقال البوصري :

دع ما أدهته النصارى لي نبيهم
واحكم بما شئت منحا فيه واحكم

وانسب إلى ظاه ما شئت من شرف

وانسب إلى قدره ما شئت من عظم

لأن فضل رسول الله ليس له

حد فغيره عنه ناطق بلم

لولا نبت قدره آتاك عظم

أحبا اسمه حين يدعي دارس الزم

وتأمل قول شوق :

دع عنك روصا وآلينا وما حونا
كل البيواقيت في بحداد والقوم

أخذ ههنا من البوصري كما أخذ من قول الآخر :

دع عنك حضرة بحداد وبهجنا
ولا تعظم بلاد اللرس والصين

لا على الأرض حطت مثل قرطبة

ولا مضى قولها مثل ابن حمدون

ونخلص أنفسه في باب هذه الصياغة من البوصري في قوله :

لولا مكان لعبسى عند مؤسسه
وحرمه وجنت للروح في القديم

لشمر البنت الطهر الشريف على
لؤ حنؤ ، لم يحن مؤديه ، ولم يحن

وهذا مع الأتوية مما ادعته النصارى في المسيح عليه السلام ،

جهزها طلحة والزبير

لألف فيهم هدى وعبر

صاحب الهادي وصاحبه

لكيف يهون لا يباه ؟

وجاء في الأسد أبو تراب

على معون الفخر المصاب

يسرجو لصعد المؤمنين رأيا

وأشهم سدكته وأن

وكان شوق أشد اندفاعا وأحمى حين صار إلى غير صفين :

يا يوم صفين بن قهاكا

هل أنصف الجمعان إذ عافاكا

ليك انتهى بالسفينة الفراق

واصطلم الفأم بالمرقا

ونقلت بقبه من صب

لقلت الطعن بصدر زحبر

بنو الطمى ، أبوة الأسد

آل الكعب أولياء السنة

لما بجلا قصر الأصم

ونذ في اشجارها الأسد

ووقع الأجداد بالأجداد

وعصر حمزة من العجماد

ساكنات فسر نصراء البيعة

لو صبروا على الوغى سويحه

هذا البيت منبئ عن ميل شديد عن معاوية وحب للى كرم الله

وجهه ، وفيه من معاني الأسف ما فيه

وتسائل بعد هل نظم شوق نبرته « ريم على القاع » قبل

العمرية ؟ كأن ذلك ما يظهر من ترتيب قصائد الديوان في الجزء

الأول ، فإن يك ذلك ، فقد جارى بها مجازاة البارودي

للوصري ، وإلا فقد عارض بها العمرية والأول أولى ، وأشبه

بالآخر أن يكون حافظ جعل العمرية في مجازاة نبح البردة الشوقية

والله تعالى أعلم . وقد وازن قوم بين بردة البوصري وبردة شوق ،

وهذا من باب الخوف في الفتنه يشوق للمعية عن تذوق الشعر ويميز

رائحه من وسطه من ضعيفه . ولعل مبة شوق لو لم تتقدم مبيات

معارضة البوصري وماجورى به الكثير ، أن يكون لها مكان في

ديوانه مماثل عند الناقد لبعض نظمهم السلم اللباجية البالغ بعضه

درجة الجودة .

مبيات البوصري من روائع الشعر المرق على وجه الدهر وقد

كلف شوق رحمه الله نفسه الكلف إذ جاراها وما دعاها عاكاتها

والأخنة السالط سلخا منها ومن طريقها ومن معانيها وأساليبها

وعباراتها وقوافيها . حتى موقف زهير من هرم الذي في قول

وفيه نفس صياغة بيت البوصيري :

لو ناسبت قدره آياته عظما
أحيا اسمه حين ينشئ دارس الزم

مع قلب لهاء . وأوشك شوق رحمه الله مع إنكاره للصلب أن ينادي القول به من فرط حاسته لمعارضة البوصيري مع تأثره به . وقد شهد على نفسه رحمه الله حيث قال :

لما دعوت وأرياب الموى تسبح
لصاحب البردة اليباء ذي القدم
مدنيه فيك حب خالص وهو
وصادق الحب على صادق الكم
الله يشهد أني لأعازر
منذا بطروش صوب العارض القرم ؟

وإنما أنا بعض الغابطين ، ومن
يعبط ويثلك لا يثلمكم ، ولا يلم
هذا مقام من الرحمن مقبس
تروى مهابته سخبان بالكلم

وهذه من أجود أبيات القصيدة ، وأخذ المقاد رحمه الله قول «هذا مقام من الرحمن مقبس» فقال بيته «والشعر من نفس الرحمن مقبس» . وتقاربا في مستوى الثلاثة أبيات التي دافع فيها عن جهاد النبي ﷺ ، يرد بذلك على ملعون البشرين ومن إليهم . وقوله «الرم» يعني لطر الشديد . وقوله «أرياب الموى» فيه نوع من غموض احتاج شوق إلى أن يفسره في البيت التالي حيث قال :

«مدنيه فيك حب خالص وهو» فإن يك ذهب إلى معنى الموى الذي يغلب على العقل فإصاب ، لأن الحياة المرتبة على معاني كلام المتكلمين الكبار من للسلمين واضحة السبيل ، ناصحة الدلالة والبيان ، وبردة البوصيري مما ينشئ نسبة صدورهِ إلى صدق عاطفة القصيدة ونهيمها مما لا إلى مجرد الميل والموى . وقد أخذ قوم على البوصيري قوله :

وكيف نلهم إلى الدنيا ضرورة من
لولا لم تخرج الدنيا من العلم

وللنبي مستقيم إن تأولته على قوله تعالى : «وما خلقت الجن والإانس إلا ليعبدون» ، وقوله تعالى : «إنا أرسلناك هاديا ونذيرا وداعيا إلى الله بإذنه وسراجا منيرا» ، وقوله تعالى : «وإذا أخذ ربك من بنى آدم من ظهورهم ذرياتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى» . ويستقيم المعنى أيضا إن تأولته على ما فسرنا به قوله تعالى : «كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم إليه ترجعون» فقد كانوا في حكم الأموات إذ كانوا في حال العمى قبل أن يخلقوا بخلق آدم وخلق من يخلق من ولده حين يولد . وكذلك أمر العرب كان كالمعمى يجهلهم وجاهلهم ، وأمر سائر من كان على الشرك ، حتى بعث الله سبحانه وتعالى محمدا ﷺ بالهدى والنور . وكان شوقيا ينسب كل إجابة البوصيري إلى صلته

في الحب ، والنقطة لا تخلو من عنصر طلب المساواة . وإجابة البوصيري كما هي من صدقه وحبه للرسول ﷺ هي أيضا من مدد روحاني ، أعين مع توفيق المولى عز وجل يعلم وذكاء وفقه وقوة حجة وفضاحة ومن مقدرة شاعرية فذة . وليس هنا مجال الوقفة عند الخطأ الذي يخطئه مؤرخو الأدب عندما إذ يسمون فترة ما بعد بغداد بفترة الانحطاط ، ولا يتعرضون في درس أطوار الشعر لأدب المديح النبوي الرابع . وقد سكنت المستشرقون عنه بدافع العدواة المستكنة والضغط . وما أرى أنه صيغ الشعر الديني في آدابهم إلا على حلوله وبصاكة لروائع نحاجه ، لا تخرج من ذلك منظومتا داني وملتون ، ويبحث الناس لها من أصول في غفران الموى . ونبه البجاعة الأسباني آسن بالثيوس M.Asin Palacios إلى أن أخذ داني من حديث المراج ، فنادى ذلك ما لا شك فيه من الأخذ من المصالح النبوية لأن هذه كان التفتي بها والتشديد بما يشاهد مشاهدة عن كتب في لآلئ الجمع وولايات الإثمين ، في كل بلد كانت للإسلام فيه ازدهارة ، فيها بين جنوب أوروبا والأندلس إلى المغرب .

كان البوصيري من فحول العربية الكبار . ولا يقدح في ذلك أن بعض ماورد من نظم غير النبوي وسط ، فقد كان غير المديح عنده وعند معاصريه غير داخل في باب الجهد . وقد كان المتنبي وأضرابه من الفحول إذا أخذوا في غير جنة القول أسفوا نحو قوله «ترجع الفتنة أو طلع النخيل» . وقد خص هذا للنهج إلى عصر شوق ومذهبه ، من ذلك مجربيته :

لَكُمْ في الخط سِيارَة

كسِيارَة (شارلوت)
على السواق جَسَيارَة

ومكان البوصيري بلا أدنى ريب من أي تمام وأبي عبادة وأبي الطيب . وتأثيره على الشعراء من بعده لم يكن دون هؤلاء ، وحسبك شاهدا عبارة من جاوره - في أعراياهم البارودي وشوقي . ولا يفتونى قبل أن أطرق بابا آخر من شوق غير نبوياته أنه أنه خالف في مستهل ميميته ما أوصت به الأدبية الباردة والمرأة الصالحة عاشقة الباعونية ، وقد ظلمت ميمية لها على نخب البردة حيث قالت :

«أنه يصعب في غزل المديح النبوي أن يحشم فيه ، ويظهر ذكر التغزل في الرذفة والخصر والقدر وكثر ذلك ، وإن سلوك هذا الطريق في المديح النبوي مشعر بقلّة الأدب» . ١ . هـ .

ومن انتصر لشوق احتج بطريقة كعب بن زهير في «بانت سعاد» . ولكن كعبا وحسان سارا على منبج كان معروفا عند العرب على ذلك الزمان ، وقد جاء شوق بعد أن ثبتت للاستبلال في نسب المديح النبوي طرائق من الروحانية هي التي عنيت الباعونية . وليس على شوق زهوة لأربان تبع ذلك ألا تبع طريقة كعب وحسان إن استطاعها . وشوق موغل في التحضر والخلد فنحسب عليه عسير . والحق أنه لم يسلكه ولكن تغزل غزلا حضريا محضا لا هو بغزل

لنصوص ولا البداوة - تأمل قوله :

من اللوائس باننا بالرئى وقتاً
اللاعب برحى ، السافحات دى
السافرات كغشال البحر ضحى
يُزين شمس الضحى بالحلل والهم
السلالات بأجله انى بما سقم
وللمصيبة أسباب من السقم

هذا الشعر من محاولات الحكمة المضحقة ، إذ للمصيبة أسباب من السقم ومن غيره ، ولكل أجل كتاب . وأراد شوق أن سقم أبطانين يقتل شأنه في ذلك شأن الأمراض التي تقتل ، فقصر لفظه عن معناه :

العالمات بالباب الرجال ، وما
أقن من عزات الثؤ في الرسم

والحنى غامض لأن قولك « أقال الله بهته » فيه دلالة على الخير فنى ذلك بنى الخير ، ومراد شوق أنهن أبدا عاثرات بالباب الرجال ، ولا يخفى أنهن كلما عثرن بها أقيمت عثرتين وهي عثرة دل . والرسم بالتحريك حسن المعنى . ولشوق جرأة على الكليات التي قل أن تصاب في غير القاموس وما أشبهه وما أرى أنه جرأة إلا لفته بعربيته ، وذلك مما يحمده له لما فيه من إحياء اللغة ثم قال :

الحاملات لواء الحسن محلسا
أشكاله ، وهو فرد غير منقسم

وقد سبق التنبيه على مذهب شوق في التزم يجمع للؤث السالم ، وهذه الأبيات صريحة في الفزل . وحضرته بعيدة كل البعد عن روحانية نسيب المديح النبوى مقاربة لما نهت عنه المرأة الصالحة وحذرت . وكأن شوقيا قد فطن لهذا فرام أن يدخل فيه شيئا من التبدى حيث قال :-

بابنت ذى اللبؤ الحمى جانبه
ألقاك في الغاب أم ألقاك في الأطم ؟

وهذا على اختلاف البحر عموما على قول أبي الطيب : « يا أخت معتق الفوارس في الوغى » ومن أوضح أخذ شوق عن البوصيرى قوله :

إن قلت في الأمر ولا ، أو قلت فيه نعم
فصخرة الله في ولاءك أو نعم

هذا من بيت البردة :
نبيينا الأمر الناهى فلا أحد
أبر في قول ولاءك منه ولا نعم
دعا إلى الله فالمستسكون به
مستمسكون بجبل غير منقسم

ولح شوق لها إلى هذا البيت حيث قال :

علقت من مدحه حلا أعز به .
في يوم لا عز بالأسباب والهم

وليست الهم بقافية جيدة الأسيا ب مع ما عليها مع قرب
الحنى . وقوله في النفس :

هامت على أثر اللذات نظيا
والنفس إن يدعها داعى الصبا بهم

قال الشارح : « هامت الناقة على وجهها ذهبت في الرعى » . والحنى أوضح من هذا الشرح . وفي العبارة تقصير ، إذ ليست كل نفس إن يدعها داعى الصبا بهم . وحي شوق من نظره من جهة
الحنى إلى قول البوصيرى :

والنفس كالظفل إن نعلمه شب على
حب الرهاص وإن نعلمه ينظم

وهذا دقيق وفيه الحكمة ، ومن جهة اللفظ إلى قول البوصيرى :

فا لعينك إن قلت أخطأ همتا
وما لقلبك إن قلت أستحي يوم

وأما هذا الأخذ كثيرة .

كان شوق رحمه الله كثير المعارضة للشعراء ، أو شك أن يكون قد حرص على مجارة كل عصاة في العربية ، وأن ينرى لكل شاعر عظم فيجاريه . جارى موضحة ابن الخطيب ، ونونية ابن زيدون ، وسينية البحري ، وبائية أبي تمام ، وغير يجد في ملئ لآلى العلاء الملقى ، وعددا من قصائد أبي الطيب . ونظم أراجيز في حكايات الحيوان كالصالح والباغى ، وقصصا للأطفال وأناشيد متنوعة ، ثم نظم في أحداث التاريخ الإسلامى العربى والتزكى وما يتعلق بمصر القديمة . ثم لم يلبس من مختلف مناسبات الفطر والقصر والجميع والمعارف والأخلاء . وله في الأغراض المعروفة من مدح وثناء ووصف وغزل قصائد طوال وقصار . ونظم في الأوزان الفخات مثل « بسيفك يعلو الحق والحق أغلب » ، و « من أى عهد في القرى تتلحق » . وفي الأوزان القصار نحو « مال واحتجب » ، و « طال عليا القدم » ، و « حفت كأسها الحبيب » . ثم له المسرحيات التي استشهدنا ببعض أبياتها في « ملوك العرب » . وله المسرحيات التي لم يسبق إلى مثلها ولا يبلغ المستوى الذى بلغته بعده في العربية أحد . وقد صنع فيها من أصناف تنوع الأوزان والقوافي وجعل ذلك مساوقا للحوار ملهما له ، ما تكون به من التجديد منزلة فذة لا ينبغي أن يغفل عن مرتبتها وجوانب إبداعها النقاد .

ذوق شوق المتحضر وثقافته وطموحه ووعيه الأدبى القويم الصادق الولاء والحمية للعربية ، كل ذلك دفعه إلى عمل متواصل وإنتاج متعدد الجوانب . ولقد يذكر عن بشار أنه افتخر به كثرة قصائده ، بحيث لو لم يتأهل في كل قصيدة منها غير بيت واحد لكان يفوق بكثرة الأبيات الجياد كل الشعراء . فحل هذا القياس بيني أن يعد شوق سيد شعراء العرب . وقد ذهب إلى تقديمه على هذا الوجه جماعة ، وفي ذلك غلو عظيم ، ذلك بأن الكثرة وحدها لا تفي بكل عناصر الجودة ، وإنما يتأق بها بعضها ، وقد يكون قدر الذى يتأق من طريقها دون ما تبلغ به ذرا درجاتها الحل . ولقد نزع أبو العلاء

وإن بدا في أشياء من شعره يخبرى بحرى الزم كأنه أصبح طبعاً ، بل هو بلا شك أقدم وأطبع في عصر الزم ، فأعطاه ذلك طول نفس وبراءة صبيحة أسلوب بها فضل حافظاً . وأخذ شوق المباشرة من أدب الإنجيز أكثر وأظهر ولاسيما في المسرحيات . تأمل مثلاً خطابه في كلمة منازل من رواية « مجنون ليلى » :

لا زوب العرش أصغوا لي إذن

ثم فطنوا كيف شتم في العظنون
فهذا مأخوذ من طريق خطابة أنطونينوس يعرض بالجرم الذي ارتكبه يروتوس في رواية « يوليوس قيصر » لشكسبير .

وإبداع شوق في المسرحيات قد أشرنا إليه إلماء ولا يتسع المجال لاستقصاء النظر فيه ، ولكنه في جملة داخل في معاني النهضة والقصد إلى مواجهة تحدى المدينة والتفوق الأوروبي ، كما قدمنا ذكره . ومن أخذ بتفضيل مطران وأدعى له التجديد من جهة أنه من أدب الغربيين ، فإنه يكون بلا ريب غير منصف لشوق ، إذ لا يعيب شوقاً ، بل يشفع له ويقدمه تقدماً لا تردد فيه ، أنه حين أخذ من أدب أوروبا غرب ما أنشده تعريباً حتى جاز حل بعض القصائد أنه مقلد لظاهر رصانة نسجه ، وما هو مع اتباعه مذاهب الأوائل ومعارضاته إلا جلد حتى جلد . وكذلك حافظ مع ما تقدم ذكره من تحفظ واحتراز ، وغير خاف أن أسلوب مطران وسط في عرف أساليب العربية . فلذلك إخاله بصاحبه فيه لون من الجمالة الإقليمية . ولعله أن يكون أول بالتقديم منه كثيرون آخرون في مقدمتهم الزهاوي والوصافي والجارم والشبيبي والمقاد والكاطمي وزناني وعبد المطلب ، وكل ذلك يخرج بنا ، إن اقتبسنا ورقة من طريقة ابن سلام وأصحابه ، من طبقة الفحول الأولى بعد البارودي إلى الطبقات الثواني والثالثات وتواليه .

وقد طالت هذه الكلمة حتى لنحشى أن نجاوز مجالها الذي إنما هو للذكرى والتكريم ولا نحشى أن يؤاخذنا صوت من روى الشاعرين العظيمين يمثل بقول القائل :

لا أعرفك بعد الموت تشدني

وفي حسبي ما زودني زاهاً
قد وجد الشاعران في حياتهما ما كانا له أهلاً من التقدير والتقدير . ومات حين ماتا في عام ١٩٣٢ الميلادي وهما المقدمان لا يمتري في ذلك أحد ، حتى ولا أصحاب الديوان . وقد ظلت أشعارهما طوال هذه الخمسين التي مضت ، منذ وفاتها ، شعلتي القصيدة المرموقتين في جميع بلاد العربية بين دفع ظلمات العجمة والشعوبية والجهل بأساليب العربية التي قد جعلت تغشى وتزين .

ولكي نختم هذه الكلمة بشئ نقره به شوقاً كما قدمنا بأشياء أفردنا بها حافظاً ، مع مراعاة الإيجاز الشديد ، نكتفي بإيراد ثلاثة أمثلة ، أولاً كلمته الثقافية في دمشق ، وكان للشباب في زمانها بلع إذ الاستعارة ضارب بجران ، وهي التي مطلعها :

سلام من صبا بردى أرق

ودمع لإبلكك يادمشق

أبواب ما نظم فيه تويماً لم يصنع مثله أبو تمام وأبو الطيب وأبو عباد ، وقد قصد قصداً إلى التفوق والتبريز وبلغ في كل ما تناولوه من الإجابة المبلغ البعيد ، ولكن كل ذلك لم يصل به إلى درجة واحد من هؤلاء . وقد كتب صاحب « الخلل السائر » كتابه في أنشريات أيام بني هاشم ودولة بني العباس ، ونصر فيه على أن هؤلاء الثلاثة هم : « لات الشعر وعزاه وسناته » ولم يصب في هذا الذي قطع به أحد . إنما خولف في تقديم أبي تمام على أبي الطيب وغير ذلك . وقد قطع ابن رشيق في « العمدة » بنحو من هذا ومال إلى تقديم ابن الرومي في باب الغوص على المعاني في نوع من تردد وحذر ، وأحسب المرحى رام أن يرى على أبي الطيب ثم بدا له . ورام نحواً من ذلك الشريف الرضي ، وأخفى ونوع في الغزل البدوي ، ولم تبلغ به كثرة ما نظم مكان أحد هؤلاء الثلاثة . والشعر قد تكنى الواحدة الفريدة فيه فيبقى بها ذكر صاحبها على وجه الدهر ، كملعق طرفة وعمرو بن كلثوم وكلامية الطغرائي ونونية صالح بن شريف الرندي : « لكل شيء إذا ما تم نقصان » وراية الوزير ابن عبدون : « الدهر يفتيح بعد العين بالآثر »

بَرَّ البارودي بجزالة وبيان كالفحول الأولين . وعندي أن روائع شوق وبدائع حافظ لاتصلان إلى مدى غايته . لا في صفاء الديباجة ولا في صدق حرارة النفس ولا مثانة أسر الإيقاع العربي الأصيل الذي يبلغ إلى القلب بما فيه من استبشار للفرحة والثقة المذكورة لنا يمثل قول أبي الطيب :

أنا السابق المأخوذ إلى ما أقوله .

إذ القول قبل القائلين مقول
أعادي على ما يوجب الحب للقي

وأهدأ والأفكار في مجول

ذكر في جرير والفردق - على اختلاف أسلوبيهما وأن هذا ينحت من صخر وهذا يعرف من بحر - أن شيطانها كانا متشابهين أو كان شيطانها واحداً . وفصل المقاد ما برز فيه كل منهما من فنون الشعر ، وعدوا أبياتها السافرات ، وتمصّب قوم لجرير وقدموه . وآخرون للفردق وقدموه . لم يقطع المقاد ومؤرخو الأدب وأصحاب ترجمته آخر الأمر بتفضيل أحدهما على الآخر . ولكن عدوهم كترسي رهان وألحقوا بها الأخطال ، وأجمعوا على جودة نظمه وفحولته ، غير أنهم ربما أغروهم عنها ومن قدمه فعل ذلك يتردد فيه واحتراز . وألحقوا بالثلاثة الراعي وطلوه من المظنين في الهجاء فأقره ذلك عن أصحابه في جملة درجات الفحولة . كذلك عندي أمر شوق وحافظ لشماله أنها ملحقان بالبارودي وليس هو يملحن بها . وأمرهما معاً أشبه ببعض أمر الراعي مع أصحابه ، وأمر مطران دون ديابجيتها بلا ريب ومن انتصر له زعم له حظاً من التجديد أكبر منها ، وذلك ، للملحق النظر فيه غير صحيح . وحافظ أفهم أهلنا من الأدباء الإنجيزية أخذوا مباشراً ، ويغوض ذلك عنده أخذ من واقع مجتمعه ويتناول ثقافة أهل الفكر والفن والادب فيه . على أن أسلوبه أقرب إلى أن يوصف بأنه تحت لا عرق لأن تعب العمل فيه غير جدي خفي ، لا ولا هو جدي خفي عند شوق ،

فرنسية ، إذ أن « ولم يلبك » ما عدا أن سلخ تجربته كلها من أسدية أبي الطيب في بدر بن عار ، وقد سبق لنا الإشارة إلى ذلك في غير هذا المقال ، وإذ نحن هذه بضاعتنا ردت إلينا . وكان قول شوق « الدق » يستلزم به على قوله « الأسد » لا قدما من ذكره من أن أتوقها غير ثم وأتوق مدحده ثم وهذا كقوله في سيبته : -
وهين السرمال فطس إلا
أنه صنع جنة غير فطس

يعني أبا العول . ولذلك للدلالة على مستدق الألف مما يمكن الناس وبه لكسر ميم إن شاء الله :
وضج من الشكيمة كل حمر
أبي من أسية فيسه عثق

يشير إلى ماضي جدد دمشق ، إذ كانت عاصمة الدولة الأولى ، ثم أخذ في ذكر الحوادث الذي من أجله نظم القصيدة :
خاها الله أنباء توات
على سمع الولد بما يشق
يفضلها إلى الدنيا بريد
ويجعلها إلى الآفاق برئ

ولو كان قال يجعلها بالحاء المهملة والفعل الثلاثي لكان أشبه ، ولكنه أراد الطياق . وأبعد بالتفصيل أن يكون إلى الآفاق وبالإجمال أن يكون إلى الدنيا فأبعد ذلك . ولو قال « يجعلها » لساغ ذلك إذ تكون الآفاق هي عين الدنيا . وبغير الوافر يستحق إلى الطياق سالكة وربما كان ذلك مزلة .
وقد مضى عليه شوق في قوله :

لكاد لسوعة الأحداث فيها
تحال من الخرافة وهي صدق
وقليل معالم الضاريخ دكت
وقليل أصباها تلف وحررق

وكان هذا البيت ضعيف بسبب ضعفه أنه جعل معالم التاريخ وزنا لدمشق ، فجاء قوله « تلف وحررق » بعد قوله « دكت » أضعف مكانا ، ثم أخذ شوق من بعد في مدح دمشق وذكر ماضيها بمجد بذلك لما كان يرى إليه من ذكر هول مصيبتها وأثره على النفوس ، على أنه لم يستطع مقاومة الجارية للشعراء فنظر نظرا شديدا إلى سيبته البحتى :

رساع الخلد رحك مادهاها
أحق أنها درست أحق

وكلمة درست تم بالنظر إلى « وأتى لخل من آل سامان درس » وما بعد هذا البيت ينظر إلى وصف البحيرة حيث قال : « وكان القيان خلف المقاصير ... » :

وهل حرك الجبان متصدات ؟
وهل لتيمين كأسس نسق ؟

وأبانتها الأوليات ذوات أسمع وتدفق ذى عفوية وأمر جزل :
ومعلومة البراعة والسقواي
جلال الرزة عن وضو يدق
وفي ما رننك به السلياني
سراجات لها في القلب عثق
دعلك والأصيل له التلاق
روجهك ضاحك القصات طلق
وتحت جسناتك الأهازج تجري
وعلى رؤسك أوزاق ووزق
وحول فتية شر صباح
ثم في الليل غايات وسبق

فهذه الأبيات كما ترى سلسلة منسابة وليس في قافية من قوافيا فرط عمل ، وفي النفس شيء من « أوزاق ووزق » ، ويشفع لها إشارة لا تخفى إلى ورق توبة شعب يوان وقد ذكر أبو الطيب فيها دمشق :
على هواتهم شمسره نئن
وفي أعطافهم عطباء شوق
والأبيات الثلاثة أضعف مما تقدم ولكنه ألم فيها بمعاني القومية العربية :

رواة قصالدى فاعجب لشعر
بشكل علة يسرويه خلق
أراد أن يقهر بسيرة شعره وأنه يرويه الرواة في كل مكان . وفي الصياغة بعض التقصير عن أداء معنى الشعر ، وكان حجر البيت أضعف من صدره :
هيمرت إياههم حتى تلتفت
أنوف الأسد واسطرم للندق

إلا أن ما يتلظى من الأسد عيناه كما قال أبو الطيب :
ماقوبلت عيناه إلا فنتا
تحت الدجى نار الفريق حلولا

لا أنفه . وأراد شوق معنى قولهم « أنت حي » في الدلالة على الإياء وأن القوم كالأسود ، ولكن أنوف الأسود غير ثم فجاء بقوله اضطرع للندق ، وهو مضبوط في الديوان بفتحين ومشروح في المعاش بقصبة الألف وهو مشكك أعني الضبط بفتحين ، ولا أستبعد أن يكون شوق قد أخذ بنوع من تداعي المعاني ، كلمة التلظى والاضطرع والندق بمعنى للطرقة بكسر الليم وفتح الدال (وقالوا بضمها أيضا) من الشاعر الإنجليزي ولم يلبك Blake في قصيدته يصف البحر ، فقد ذكر نار عينيه والأفرون المسمر والمطرقة والسندان اللذين صنع بهما الصانع اللاهوتي الجبار دماغ البحر الملتهب وعصلاته الفولاذية . وليس همل شوق من ملام في مثل هذا الأخذ إن كان فعله إما أخذا مباشرا من النص الإنجليزي وإما من ترجمة له

معنى النسق مع العلم حضارى جيد إلا أن فى القافية بعض التلق :
وليس دسى المقاصر من حجال .
مُهَمِّكِيه ، وَلَسَعِلِي كُنُقْ

كأن هذا من قول البحرى :

ولم أنس وحشى القصر إذ رجع سربه
وإذ ذعرت أطلأؤه . وجآذره
وإذ صبح فيه بالرحيل فهتكت
عل عجل أسعاره وسعافره

ولشوق وفقات كلما عَنَ حليث النساء لا تلحظ من جانب أرمجية ولين
رقعة نسب ، أم أراد بذلك أن يبرز بكثرة أبيات النزل على شعرائه
للمدودين ؟ !

سلى من راع فهدلك بعد وهن
أبين فؤاده والصخر فرق ؟
وللمستعمرين وإن الألو
قلوب كالحجارة لا ترق

هذا من أبيات القصيدة السائرة . ثم جاء من بعد بأبيات تقاسمه فيها
هرى العروبة وهوى فرنسا التى هى رمز الثورة والحرية . ويُحسُّ
بعض النباغ فى الجانب الصدق من أداء الشاعر فى هذا الموضوع .
وهذه آفة تعزبه - (وهو فيها مذكور لتأمله) - من جهة حرصه على
تغليب فكرة الإنسانى الأفاق الحضارى للقائيس حتى لا ينسب إلى
عصية توحش عجبى على مثله جُلَّ تصوّر الأوروبيين للأمم المسلمين .
وكانه يحذر بقوله :

دم الشوار تحرفه فرنسا
ولمعلم أنه نوز وحق

وتأريخ الثورة الفرسية ظلامه أكثر من نوره . ومن أبيات هدم
القصيدة السوائر :

بى سورئيه ، أطرحو الأمانى
والقروا عنكم الأحلام ، ألقوا
فن عيذ السياسة أن تُفُزُوا
بأنقلاب الإمارة وهى رقى
لصحت ونحن مصطفون دارا
ولكن كسلنا فى المم شرقى
ويعمنا أذا اعتصمت بلاد
ببيان غير مصطف ونطق
وللاوطنان فى دم كسل حر
بذ سلفت وحين مستحق

قد أحسن فى ملحه الدروز إذ قال :

وما كان الدروز قَبِيل شر
وإن أصلوا بما لم يستحقوا

ولكن ذائعة ، ورقة هيف

كسنبوع الصفا عشقوا ورقوا

وهذا بيت جيد . ولشوق فى دمشق قصيدة مطلعها : «قم نأج جلق
وانشد رسم من بانوا كأن فى أوائلها نفسا من توبة ابن شريف أبى
البقاء الرندى ، ثم مال به طريق النظم شيئا إلى الوصف واختتمها
بنصيحة ، كأنما نظر فيها بين كاشفة إلى أيامنا هذه إذ قال :

للك أن تصلوا مااستطعتموا عملا
وأن يسبين على الأحوال إسكان
للك أن تتلاها فى هوى وطن
لغرت فيه أجناس وأديان
نصيحة ملأها الإخلاص صادقة
والصبح خالصة دهن وإيمان

ولحافظ كلمة فى دمشق والديار الشامية جبرها البسيط ورويا نون
مخفوضة لا أحسب بعيدة الزمان من كلمة شوق هذه ، وقد أطاها
ومعدد من الأسماء ومن الإشارة إلى التأريخ القديم وذكر صلاح
الدين وبى أمية وملك غسان . ويستوقف القارئ ذكره معاصريه
كأليزبى وصروف وزيدشان :

وكم لأحياتهم فى الصفح من أثر
له للمقطم والأهرام رُكُشان

وذكر الشاعر مطران فقال عنه :
بني ويهلم فى الشعر القديم وقى الشف
شعر الحديث فنعم المادام الباني

فما يلقى أمدح خالص هذا أم مشوب ؟

والقصيدة الثانية : من الأمثلة الشوقية الثلاثة مبسطة فى الجزء الأول
من ديوانه التى نظمها عند سقوط مدينة أدرنة فى أيدي البلغار سنة
١٩١٢م وصاحها : الأندلس الجندية وهى التى مطلعها :

يا أمت أندلس عليك سلام
هوت الخلالة عنك والإسلام

مطلع فيه روح فخامة أبى تمام . وقد اتبع الشاعر منهجا مقبضا من
أنفاس ذلك الفحل الفريد ، ولا مأخذ عليه فى ذلك ، فإزال
الشعراء منذ القدم ينظرون فى شعر حبيب ، وكل من إيداعه أخذ
بنصيب ، وهذا مما جعل ابن الأثير يصفه بقوله «رب معان وصيقل
أباب وأذهان» . ولاأبى تمام ميمية من هذا البحر والروى :

عنن ألسم يا فسفان سلام
كم حل عقدة صبره الإلام

وله كالميات على للم والراء والباء واللام والدال كلهن من الشعر
الجزل المختار المشروح الذى يكثر به الاستشهاد فى الكتب ويعلم
قراءته المحضون من جيل شوق وسافظ . ولعل هذه الجمية سيده شعر
شوق ولو كان الشعر بلى الآن لكانت هى مملته أو كانتا قافيته

أولئك الصالحين من شراسة عارمة ووحشية غاشية :

تحشى المشاكرو بين أيدي عبيده
قلى مشى ، والبغى والإجرام
وعنه بسام الكتشاب فمئة
نظفوا لما هو فى الكتاب حرام

أدركه مدرك الهجمات المضاربة على البحر الذى مربنا آنفا ، من اعتنقه لفرنسا المستعمرة بفرنسة أم الثورة وداعية الحرية ، فاستدرك ما أعده على الأكمة بوقت عند سماحة عيسى عليه السلام ووقته :

عيسى سبيلك رحمة ورحمة
فى الصلطين وعصمة
ما كنت سفلك الدعاء ، ولا امرا
هان الصلطان عليه والأهتام
يا حامل الآلام عن هذا الورى
كارت عسليه باسمك الآلام
أنت الذى جعل العباد جميعهم
رحمة ، وباسمك تقطع الأرحام !

وكان هذا الالتفات إلى عيسى عليه السلام فى هذا الموضع إنما أراد به الشاعر تخفيف حدة المفجعة التى هجم بها على القس . وقوله :
« يا حامل الآلام » أخذ من حارات المسيحيين لمقاتلهم بالصلب .
ثم يقول الشاعر فى باب حسن من الاستنباط لهمم والتذكير :
من عادة الشاربع مله قهالة
عذالة وصله كسائيه سهام
ما ليس يندعه لهند صفنا .

لا الكتب لندعه ولا الآلام
إن الألى فتحوا الفوح جلالا
دخلوا على الأسد الفياض وناموا

والمن فى هذا البيت جل إلا أن فى اللفظ شيقا عن بعضه ، لأن من يدخل على الأسد غايضا ويسم فهو حتما مأكول . ولكن يفهم من السياق أنهم دخلوا على الأسد الفياض وقهروها ثم مكثهم قهروها من النوم . وهذا قول أبى تمام : -
بصرت بالراحة الكبرى فلم تروها
تال إلا على جسر من النصب

وهذا تام مستقيم لاجوعه فى . على أن شوقيا لم يلبث أن تداركه الوسواس الحضارى فانقض نفسه فى الآيات التالية يقول :

هنا جناه عليكم أبناؤكم !
صرا وصلحوا فالجناة كرام
رفوا على السيف النباء فلم يدم
صا للبناء على السيف دوام
ألقى للمالك ما المصروف أشه
والصلل فيه حائل ودهام

« من أى عهد فى القرى تتلقى » . وأول قسم من هذه القصيدة لخص به سقرط هذا التفرل لهمم من بلاد الإسلام فى يد الطو
نزل الخلال من السماء فليتها

طوبيت ، وهم العالمين ظلام
أزرى به وأزاله عن أوجه
فندر يحط البدر وهو غام
جرحان نعى الأمعان عليها
هنا يسيل وثلك لا يلسام
بكما أصيب المسلمون وفيكما
فكن الزواج ، وهيب الصعاصم
خلت القرون كله ، وتضربت
دول المستوح كأنها أحلام

هذه الأيات مع مائة أسرها رنة زرم بالأسى . تأمل قوله « أزرى به وأزاله » والتشية التى استمر بها الشاعر من عند قوله جرحان ، الأمعان ، عليها ، إلى قوله بكما ، وفيكما إلى صدر البيت التالى ، والتفصيل بعد الإجمال فى صبرى البيتين ولما بينهما وبين البيت الذى ألبنا بعض الرعى ، مثلا قوله :

لم يطر مفسها ، وهذا ماثم
لبسا السواد علك فيه وقاموا
قوله « لبسا السواد » ضيف ، إذ الكارة أجل من أن يبر عنها بمجرد لبس السواد ، وقوله « وقاموا » غير واضح مراده منه ، إلا أن يكون عن قيام النواصع ، فى اللفظ قصير عن المعنى كما ترى وقوله :
ما بين مصرهما ومصرعك انقضت
لما تحب ونكسره الأهمام

ليس فيه كبير طائل وقوله :
والدهر لا يألوا المالك منلرا
فلذا ضللن لما عليه ملام

أراد به الحكمة وقصر به أن فيه بعدا عن سياق القول وعاطفته ، ثم كأنه يناقض ما جاء به فى أغريات القصيدة من وصفه حسن بلاد حاة أدنة فى اللغاع عنها . ومن أجود ما فى القصيدة :
أخذ اللدائن والقرى بخالفها
جيشى من الصلطين لهما
خطت به الأرض الغضاء وجوهها
وكت صنالكها به الآكام

وهذا منج من التعبير مأخوذ من طريقة أبى تمام نحو قوله :
حتى تعمم صلح هامات الربا
من نسبه وتوزد الأهوام

والشاهد التجسيد البشرى لما هو ليس بشر ، كالحياد من الأشياء المحسية مثلا . ثم أخذ شرق فى تصوير ما كانت عليه طبيعة

والمعارف من سبلها الأقدام والكعب وقد أنكر غناها من قبل .
والقسان الأعيان من القصيدة بلغ الشاعر فيها ذروة عالية - أولا
عند التنبؤ به بالدفاع والجند الباسلين الذين جلوا عن حسن بلاهم
فيه :

شرفاً أدركه ! هكذا يقف الحصى
للمحاصرين وثبت الأقدام
وكره بالدم بقعة أعلنت به
ويجت دون عرينه الضرام
والملك يؤخذ ، أو يرد ، ولم يزل
يرث الحسام على البلاد حرام

وعلى الجردة في هذا الصلق الصارخ الذي لا يشوبه تردد جملة
حضارية أو وسواس :

جرى الخلافة ذاد عنه مجاهد
في الله ، طاز في الرسول ، همام
علم الزمان مكان (شكري) وانتهى
فسكر الزمان إليه والإعظام

ثانياً ، عند ذكر الصبر واستثمار الأمل للتأسي الذي تستثار به روح
الغيرة اللبينية :

صبرا أرونة أكلت مثلث زائل
بروا ، ويحب للمالك المعالم
عنت الأكاذيب ، فما عليك موحدة
يسى ، ولا الجمع الحسان تقام

هذا التعبير المسلم صادق النفس . ثم أخذ الشاعر في التفصيل والشرح
فأوقفه ذلك فيما هو ديلته من خطط مشاهد الجند بتصور نبوي
لا حاجة إليه ولا فائدة فيه ، بل هو ناب في هذا الموضع ، وذلك
قوله :

وحيث مساجد كن نوراً جامعاً
تغني إليه الأسد والآرام
يترجى في حرم الصلاة قوائم
بعض الإزار ، كأنهم حرام

وهذا أشبه بصفة الكتائب إذ الشواب المسلمات لا يقصدن المساجد
للجامعة وإنما يقصدن المساجد - ثالثاً من قوله وفي ذمة التاريخ - إلى
آخر القصيدة ، وهو أجودها خلا البين :

ضاق الحصار كأنما حلقاه
فلك ومسلوفاً أجرام

لتكلف التشبيه في هذا البيت :

ومى المعدا وميتهم بهنم
ما يصيب الله لا الأقدام

لاضطراب الصياغة في عجزه ، وما يصيب الله لا يبق ولا يذر ،
وغير نعلم أن النصارى حليف العدو فهذا التعبير لا يستقيم مع
حقيقة المعنى ، ثم كأنه مأخوذ من أي تمام . وسائر الأبيات بلغة
بالغة من الجردة ذروتها العالية التي قدمنا ذكرها ، وهي قوله :

في ذمة التاريخ خمسة أشهر
طالت عليك فكل يوم عام
السيف عار ، والوباء مسلط
والسبل خوف ، والشلج زكام
والجوع فساداً ، وفلك صحابة
لو لم يجوهوا في الجهاد لاصاروا
هتوا بعرك أن يباع ويشترى
عروض الخرائر ليس فيه سوام
يقتر الصدر بكل شر مهجة
وكذا يباع الملك حين يُرام
مازال بينك في الحصار وبينه
ثم الحصون ، ومثلهن عظام
هذا من قول أبي الطيب :

يسى وين أي على مثل
ثم الجبال ومثلهن رجاء

ثم بعده وهو آخر القصيدة ومقطعها البارز :
حتى حوالك مسابراً ، وحيوته
جشدا ، فلا حبن ولا استلعام

ومكان الرفعة في هذه الأبيات في صدق حاسة الشاعر وطفرة خياله
التي مكنته من تصوير مشهد الدفاع والحصار ، كأنه شارك فيه ، إذ
قد شارك فيه بصيرة قلبه للسلم ، متى خرج الكلام من القلب
خلص إلى القلب .

والمثال الثالث هو قصيدته :

ألا حببنا صحبة للمكتب

وأحبب بإيامه أحب

وهي صافية اللبانية ، قل فيها بيت يهجن أو ينير ، ثم فيها تفكير
صحيح ، وكأنما الشاعر يضمها بعض ذكريات نفسه وهواجسها .
وهي على طرفها متأسكة أخذ بعضها برقاب بعض . على أن الشاعر
قد ناقض آخرها بعض ما جاء به صادقاً في أولها . ومستعرض لذلك
يلتجأ في موضعه إن شاء الله تعالى :

ألا حببنا صحبة للمكتب

وأحبب بإيامه أحب

وياحببنا صبية يرحو

ن عسان الحياة عليهم صبي

كسأنهموا بهات الخربا

ة وأفلس رغبنا الطيب

تقول بابتها لللب

ب ولتلف بالسم في الشيب

ثم أخذ فيها يسميه البيانيون بالترشيح وهو رد صورة الكلام إلى المشبه به ، وهو جهاز الساعة الذي شبه به الشاعر حركة الزمان :

يساق عطرقتها السقا

و تجري المقادير في اللولب

موضع المزمرة من القضاء في آخر الشعر الأول لا أول الثاني كما رسمت في طيعة الديوان ، ولو حدثت لامتصام الوزن أيضا . وحلف الواو من « وجري » لا يكسر الوزن ولكن قد يفسد سياق التركيب ، ثم مضى شوق في تفصيل الصورة وأحسب أنه هنا قد انتاب قوة يائه بعض الوهن حين جعل يتأمل حجاب التلازم ويضم أن فيها المستقبل الخبيء وفيها - بسبب أدهام بلا شك كما يظهر سياق كلامه - للضعف الذي لن يعتد به والقائد والتابعة والتابع والمؤخر أو كما قال :

وتلك الأوامر بسأناهم

حجاب فيها السد الخفي

لفيها الذي إن يُقم لا يُعد

من الناس ، أو مضى لا يُحب

وفيها اللواء ، وفيها لنا

ر وفيها التعجب ، وفيها النسي

وراء النار في آخر السطر الأول ، وقوله النبي هنا كأنه عني به مدلول هذه الكلمة ، في بعض لغات الإفرنج ، والمراد من يكون له حدس وكشف وألفية تتجاوز الحاضر إلى المستقبل - وإلا فالكلمة في غير موضعها كما لا يخفى :

وفيها المؤخر خلف السرحا

م وفيها المقدم في المركب

وهذه تفريعات من المعنى الأول . ولأن شوقيا بنى أن يزيد بهذا التفصيل على كليات شكير الشهيرة في المنظر الذي يتحدث فيه جاك عن أطوار الحياة في رواية As You Like It « كما تحب » فيقول إن الحياة كلها كسرح ، وإن الناس من رجال ونساء إن هم إلا مثلون ، ثم دخول وخروج ، وذكر من أطوار الحياة الطفل الباكي والتلميذ الذي يدب بعقيقته إلى الدرس بطيئا كاره ، ومثل طور الشباب بالجندي الشرس اللحية كالقنيد وهلم جرا . ولأريب أن قصيدة « ألاحنا صبية للكب » على حسننا وإبداعها حوكت بها هذا الذي مر ذكره من الفصل للشهور من إبداع شكبير .

والذي يكسب بائية شوق هذه إبداعها على ما فيها من غنى للممارسة والهاكمة أن الشاعر ضمها صورا وأفكارا أدخلها أخذها مباشرة من حال عصره وجمعه المعنى العربي :

براح ويغدى بهم كالقطب

مع على مفرق الشمس والغرب

فهذا أول عناصر تفكك الأسرة :

إلى مرسح ألقوا غيره

وراع حبيب العضا أجنبي

ومستقبل من قيود الحيا

ة شديد على النفس مستصعب

بل إن أول نقل النفس أو تقيدها يبدأ من هنا . وكتائب القرآن كانت أسلم منها لبداوة روحها وسداقة قوة صلتها بمجتمع الأسرة :

فراخ بأليك فن لعل

يسروني الخناح ومن أذهب

وهذه الصورة كأنها التفات مما كان فيه ، ثم قدما يصل الأليك هذا الذي ذكره جناحا من أجنحة الزمان ، أم لعله أضرب عنه وأخذ في باب تصوير جنيد ، حيث قال من بعد .

سعادهم من جناح الزما

ن وساعلموا عطر المركب

ثم يبقى بعد تصوير خالص لحال الصبا فيه اشارات من الذكرى والطرب :

صاير عند تجسى العرو

س مهاؤ صراييد في اللعب

مستبون من تبصرت الحيا

ة على الأم يسبقونا والأب

جنون الخداسة من حوهم

تضيق به معة للذهب

ثم كأنه ينظر إلى استحقاق الجاحظ لمعنى الصبيان حيث قال :

هذا فاستبد بحقل الصبي

وأعدى المؤرب حتى صبي !

ثم جرس مطرب في الرما

ح وليس إذا جمد بلطرب

توارت به ساعة للزما

ن على الناس دائرة المعرب

في هذا البيت ما يسميه البيهقيون الاستخدام ، وهو أن نجيء بالكلمة لها معنى ويمكن رد الكلام وتوجيهه إلى معناها الآخر والمقرب من الساعة معلومة ، ويعضدن المعنى الدلالة على العطب السامة التي تلصق ، وقد صار الشاعر إلى هذه الدلالة الثانية في قوله :

الأُسرة ، وماتلدر به من قيود الحياة ، فأضنى عليها قسمة دينية ويجعلها حرماً كالبيت المقدس وطية مطهرة التي فيها الروضة والقبر الشريف . وهذا ظن من ضرب التسامح الطائفي الذي يترقى به شوق جيتان سورة عاطفته الدينية فيظنُّ إبداعاً وهو بالإبداع يخلعُ وجلُّ من يكون له وحده الكمال ، والأبيات التي قدما عنها هذه المقالة هي هذه :

تؤلفهم في ظلال الرخاء
وكان كنف النسب الأقرب
ولم يكره فيهم غرور الفراء
وذهب الولائية والمنصب
بيوت منزهة كالمنصب
في وإن لم تُستَر ولم تُعجب

هنا ظن غرور وراء تصور مثالي للمدارس المصرية ، حقيقة نُراها على خلافه وأصدق عليها ما قدمه من قبل من « زهو الأيوبة من متجب يفاخر إلخ... » . « وهذا صدق لأرب فيه لقول الله سبحانه وتعالى : « اعلموا إنما الحياة الدنيا لعب ولهو وزينة وتفاخر بينكم » يداني نراها لرى مكة
ويقرب في الطهر من يرب

وقد مر التعليق على هذا :

إنا ما رأيناهم عندها
يوجدون كأنهم عند الرى
رأيت الحضارة في حضيها
هنالك ، ولّى جندها الأهل

في هذا البيت جهد عمل . وجواب الشرط مبالغ غير صحيح الاستحسان مع فعل الشرط الذي تقدم وما فيه من صورة المرح وديف التحل ودويه . فكان قوله « ولّى جندها الأغلب » أراد الشاعر أن يجتذ به في البيت ما يرد على الصورة بعض التوازن . والمقابلة قلقة . ثم كأن شوقاً سئم هذا التناول البارد الباقية شيئاً ما فرج إلى ما كان فيه من مواجهة

ويحتش ظفر الزمان الوجو
وهيئ من بشرها المنصب

وكان الشاعر ههنا يتابع ملهيب شكيري في الذي عرضه من أطوار الحياة من عند الطفل إلى المرحم للتقدم بلا سمع وبلا بصر وبلا أسنان وبلا كل شيء :

وهال الحداثة شرح الضباب
ب وئو شئت المرء في الشب
سرى الضيب مشتتاً في الروو
س مرى التار في الموضع المعشب

وفار الزمان فداي الضباب
وشب الضباب عن المكتب
وجنة الطلاب وكند الضباب
ب وأرغل في الضيب فالأصمب

هذه دروس للرحلة الثانوية وماتلدر به من حفظ ومثابة مضنية :
وعادت نواغم أبياسه
صنن من الضباب الضباب
وَقَدَب بالعلم طلابه
وهيئوا بمناله الأهل
رمتهم به شهوات الحياة
فوجب النباهة والمكسب

هذا تلخيص موجز حسن بالغ لأهداف التعليم المصري ومرامي الناس من وراء طلبه :

وزهو الأيوبة من منسجب
يفاضر من ليس بالمنسجب

هذه هي السابقة « البرجوازية » السَّخَّ التي قد طفت على المجتمع الآن كل الضغائن . ثم أدرك شوقاً وسواس الهادة الحضارية فنام عن متابعة النقد والتأمل العميق إلى تائه المرة ، وانفتت بروح مزيج من كُوق الملاحظة وتغالوا إلى الناس المخرج من ذلك :
وعقل بعبد مرامى الضباب
ح كبير السبابة والأثر

من ههنا يبدأ الاعتذار وتبدأ المهادنة والتفاوض البرجوازي ويضعف الشعر :

تسفل كالنجم من غيب
يجوب السحور إلى غيب
قديم الضعاع كفسس النبا
ر جليد كصباحها للذهب

أبو قراط مثل ابن سينا الرى
س وهوو مثل أبي الطيب
وكلمهم حجراً في النبا
« وهووس من الضمر المنصب

والبناء هو العصر الحديث بتعليمه النظامي وأجراسه وتباي « الأيوبة بالمنسجب وحس الرياسة والمكسب » ، ومن وراء ذلك كله وبقوة تحصيل العلم وتخريج بقرات جديد وهوو جديد وأمثالها من العرب مثل ابن سينا وأبي الطيب .

ثم كأن الشاعر نسى ما استل به من نعت التلاميذ بالقطيعية (وهي طابع حصرياً أن من طابعه بالأسف) ويُعد روح المدرسة عن

-- نسي وشجن ، من ذكرى عهد مضى ، وشيء من الرثاء للنفس :

إلى أن فنوا لئلا لئلا

فنساء المراب على السبب

هكذا الحياة . وحسبنا هذه الألفة الثلاثة من هذا الشاعر العظيم في هذا المجال نستكمل بها ماسبق ذكره من الحديث عن معاصره العظيم بلا جدال حافظ إبراهيم .

وإن تأريخ الشعر العربي في هذه اللغة للميمنة القديمة الحياة يعرض أمثال أكتاف سلسلة الجبال الشم من قله المضاربات يهتج ضروب شعريين أودية ووهاد ونجاد . والبارودي أعلى قم عصرنا هذا الحديث إلى يومنا هذا . ورب قوم يسمونه رائد النهضة يحسون أنهم هم النهضة وهو ما كان إلا رائدا لهم . كثرت كلمة تخرج من أفواههم إذ أكثر ماجاء بعده ، إلا ما كان من أمر حافظ وشوقي وجبل مرافق ولاحق بهم ، أكثر ماجاء بعده ، انبهار لانضفة . شوقي وحافظ لفتان رفيعتان مكانتها شاهق ولكنه دون مكان البارودي . ومع شوقي وحافظ قم دونها شيئا ، ويعد ذلك ضروب من روايات وريد وسفوح وأغنيات وقبعان وغايليل . وقد كان الضاد رحمه الله صخرة عالية حاية إلا أن جمعت في الليوان ومجيات من المعاصرين له الذين اقتدوا به أو ناصروه على شوقي وحافظ يعتنون عليها بالزلات ويتكرون المحاسن مهتت لكثير من الغناء الذي يزعم أنه تجديد وهو طريق ذو انحدر إلى درك مغزج وبجر فار ، ومعى الفتنا إليها من حالته الخربة للرهوة أحسنا بجزاء ورجاء .

رحم الله شوكيا وحافظا وجزاها عن الكنانة أمة العروة الكبرى وجزاها عنها غيرا . والحمد لله من قبل ومن بعد وصلى الله على سيدنا محمد سيد الأولين والآخرين وعلى آله وصحبه أجمعين وسلم تسليما كبيرا .

التشبيه مراده منه واضح ولكن في لحظة تصورا ، لأن النار تسرى في العشب اليابس وهو الحشم ، أما الوضع الحشبي فقد تسرى فيه ، وقد لا تسرى لجواز وجود صق الماء فيه .

حريق أحاط بغيظ الحياة

ة لمصبت كيف عليهم غي
ومن تظهر النار في داره
ولى زوجه منمو يُزرب

في هذين البيتين حمل وكد مُرعتها ، وفي قوله وفي زوجه منهم ، نوع من سلبية ، إذ لا يفي أن للدارس قد أبعدتهم عن الفلاحة والزرع . والمعنى كله كأنه شرح وتبرير من قوله تعالى : « واشغل الرأس شيئا » والزيادة عليه لا تستطاع . وقد أحسن شوقي ختام القصيدة أيما إحسان إذ قال :

قد انصرفوا بعد علم الكفا

ب لباب من العلم لم يُكتب

ضبطها . أعني يُكتب - البناء للمجهول ، لأن كان هكذا مع من شاعره فإن له وجهاً أي لباب مما لا يُستطر ويكتب . ويبرز أن يجعل مبنيا للمعلوم أي تعلم لا يُكتب ولا يُقرأ ، وهو علم التجارب الحلوة والمررة . وبعد هذا البيت ثلاثة أبيات في مثنى بعض الوهمى تغرب عنهن وتخلص إلى الأبيات الثلاثة الوراق بين حسن المقطع ، وأولهن بيت سار وفق فيه الشاعر إلى حكمة بالغة :

وكم منجب في تلقى الدرر

من تلقى الحياة فلم ينجب

وهاب الرفاق كأن لم يكن

بهم لك صهـ ولم تصحب

كاف الضمير ههنا يمكن أن نحس فيها أن الشاعر جرّدها من نفسه ، فقل أنها للمخاطب هي متضمنة لمعنى التكلم وروحه . وفي البيت رنة

تنكوفي وحافظ

واؤليات التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة

عبد العزيز المقالح

غيزت سنوات النصف الثانى من القرن التاسع عشر فى مصر على الصعيد الأدي بكونها سنوات الجدل مع الأسلاف على ضوء المعارف الأدبية والفكرية الوافدة . وبالرغم من اتساع مساحة الجدل وتنوع دلالاته وصحته واستمراره حتى الآن فإنه قد كان فى بدايته ، وقبل أن تتعدد الأساليب والمصادر وتكاثر التفاصيل وتتعدد المخاوف ، أكثر واقعية وقدرة على تحلل العلاقة بين القديم والجديد ، وأكثر قدرة على أن يؤثر تأثيراً عميقاً فى إبحاح المحاولات الرامية إلى هدم الحفرة القائمة بين الواقع والمصدر . وقد تحلفت لنا من ذلك الجدل -الذى شاركه فيه يومئذ المحافظون والمستبدون على السواء - تركة طيبة مازال نسترجعها باحترام عميق ، ونلقب إزاعها بإجلال أعمق ، فقد شكلت بكل أصواتها وأصدائها للمدخل الطيبى إلى العصر . وقد أثبت الجانب الموضوعى من ذلك الجدل الضرورى والحديد مع الأسلاف أن الخصام مع التراث ، أو التنكر له ، أمر مخالف لطبيعة الحياة والبشر ، كما أن الخصام مع الجديد والتنكر له لا يقل مخالفة لطبيعة الحياة وللطبيعة البشرية ، إن لم يكن أكثر خطورة . وإذا كان ذلك الجدل قد نجح إلى حد ما فى مجال الإصلاح الدينى من خلال المواقف المميزة لرعاة الطهطاوى ومجال الدين الأفغانى ومحمد عبده وعبد الرحمن الكواكبي إلى حد كبير فى هذين المجالين ، فإنه قد تمزق فى مجال السياسة والاجتماع، وفى مجال التطور العلمى ، وهى مجالات كان أحد أعلام هذا الجدل ، وهو رعاة الطهطاوى ، يؤكد ضرورتها حين قال :

« البلاد الإيرانية بلغت أقصى مراتب البراعة فى العلوم الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعة وأصولها وفروعها ، ولبحسبهم نوع من المشاركة فى بعض العلوم العربية ، وتوصلوا إلى فهم دقائقها وأسرارها ، غير أنهم لم يبتعدوا إلى الطريق المستقيم، ولم يسلكوا سبيل النجاة ، ولم يرشدوا إلى الدين الحق ومسبح الصدق . كما أن البلاد الإسلامية قد برعت فى العلوم الشرعية والعمل بها وفى العلوم العقلية ، وأهملت العلوم الحكيمة بمجملتها ، فلذلك احتاجت إلى البلاد الغربية فى كسب ما لا تعرفه وجلب ما تجهل صنعه ؛ ولهذا حكم الإنرج بأن علماء الإسلام إنما يعرفون شريعتهم ولسانهم ، يعنى ما يتعلق باللغة العربية ، ولكن يعرفون لنا بأننا كنا سألتهم فى سائر العلوم وتقدمنا عليهم »^(١)

ما يرمى استقلال بلادهم، ويرؤدى بهم إلى تقبل شروط الحياة الجديدة كاملة غير منقوصة . وما يحقق النبوءة التى أطلقها الأفغانى بعد ذلك ، وهو الرائد الذى جمع بين صفة العالم والناظر وبين الفقيه والمفكر ، وهو النبوءة التى تقول : « إن هذا الشرق ، وهذا الشرق لا يلبث

بتحدث الطهطاوى هنا بمخدر شديد عن تطور الآخرين ، وتحلف أبناء جلدته من العرب المسلمين ، وعن ضرورة أخذهم بكل الأسباب التى تجعلهم يتوصلون إلى معرفة العلوم وفهم دقائقها وأسرارها ، ويضيفون إلى « الطريق المستقيم » و« سبيل النجاة »

الأمعاء - أعناق الروح والخل. وفي هذه الحدود تكون تجربة الإحياء في الشعر قد نجحت وفشلت ، لنجحت من حيث العودة إلى الماضي لاستنهاض التأخر الخائفة من التراث الشعري ، ولنجحت لأساليب البلاغة والتعبير ، في حدود ما كان قائما قبل حصول الانحطاط. وفشلت من حيث إن الجدل مع التراث الشعري قد انحصر على الاحتذاء وعلى إيجاد مبرر لتكراره وتقليده إلى إغاثته وتطويره بالتجاوز وبالتلاحم غير المكور ، وبالتأقرب معه وبه من روح العصر ، لا أشياء العصر ومنجزاته السطحية .

وإذا كان واقع التحول الاجتماعي والسياسي قد أعق شعره الإحياء ورود القصيدة للعاصرة من تيمة هذا الفشل ، واحتسب لهم الزمن دورهم الرائد في العودة إلى التبايع والاتصال بالجمهور ، فإن الأجيال التي أتت بعدهم هي التي تتحمل أكبر تبعات الفشل ، فقد ارتقت قائمة مطمئة بالمضي في تكرار نفس المسار ، حتى بعد غياب العقبات التي اعترضت سبيل الرواد وحالت بينهم وبين الإبداع الحقيقي الشامل. لقد خلبت مكانة شوق الشعرية وما بلغه من الشهرة والمجد أفتة عشرات الشعراء من الأجيال اللاحقة ، وأوصد الإحجاب البالغ بمكانة شوق - وليس بشعره - منافذ الخلق ، فساده التقليد أوكاد ، وتحولت الإرهاسات بالتحول والنهوض إلى محطات عقم وإحسان .

لقد ذهب شوق إلى فرنسا ، واكتشف وهو في مونبلييه أو باريس - كما قال وكما سنرى له فيما بعد - أن الشعر أرفع من أن يسقط في مهوى المنيع ، لكنه عاد من فرنسا ليكون أشهر شعراء المنيع في العصر الحديث. وفي فرنسا أيضا كان شوق قد اكتشف أن القصيدة الثنائية ليست كل الشعر ، وبدأ يكتب أول محاولاته المسرحية ، لكنه تخلى عن محاولته الأولى. وتحول بعد عودته إلى الوطن من شاعر باحث عن التجديد إلى شاعر محافظ ، وقد ساعد ذلك التراجع المحافظ كل للتصعين الذين يرون في كل جديد غرورا فكريا أجنبيا ، يسى إلى التراث ، ويشوه الشعر ، ويقضي عليه ، ويفصل الأجيال عنه ، وهي تيمة مازال تنفس بيتا حتى هذه اللحظة . وهي لاشتناق مع روح العصر واحترام التراث وفهمه وحسب ، وإنما تتناقى مع التراث نفسه ؛ فقد حملت إليها صفحاته للشرقة أنصبب محصلات الصراع التي عرفها الأدب العربي والشعر العربي بين المحافظين والجديد. وهو الصراع الذي بدأ مع ظهور الإسلام وبلغ ذروته الرفيعة في أواسط الشعر العباسي ، حين بدأت الحياة تشهد لشكلا أدبية أكثر تواترا مع روح العصر. وأنقل البرد من الضامين إلى البرد على الشكل وإلى بقية أساليب التعبير الأخرى ، وشهدت الأوزان والعروض تغييرات ، تكاد تقترب كثيرا من هذه التغييرات التي شهدتها الحياة الأدبية في الثلث الأخير من هذا القرن ، بعد ظهور حركة الشعر الجديد .

وبعد هذا المدخل القصير ، هل نستطيع أن نتخيل وضع الحياة الأدبية والفكرية في مصر أولا ، وفي بقية الأقطار العربية ثانياه لو أن ذلك الإيهام الذي اتسمت معالمه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد استقامت أصوله ، ولم تفرقه شق العواقي

طويلا حتى يهب يوما من وقاه ، ويمزق مانتع وتسربل به هو وأبناؤه ، من لباس الخوف واللذ ، فيأخذ في إعداد عدة الأمم الطالبة لاستغلالها ، المستكرة لاستخدامها .

إنها أصوات جليلة تلك التي ارتفعت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، لتتوقف التالين وتنه أشباه الموتى ، وقد أدت تلك الأصوات دورها التاريخي في مجال الدعوة إلى الإحياء وفي مجال التحريض إلى النهوض الروحي والفكري ، وقد أشبه الدور الذي اضطلع به الإحيائيون والنهوضيون - إذا جاز الوصف - دور رجال النهضة الأوروبية الذين دخلوا في حوار مع الماضي وتراثه المتقدم من الحاضر لتكون العودة وسيلة لتحديد الحاضر وليس للزوال في ذلك الماضي ، أو الاكتفاء بالحد ذاته ، وإنما ليكون القاعدة الأساس للإطلاق والتجاوز. وقد كان البارودي - قيل شوق وحافظ - هو باقى هذه القاعدة واضمح لثبات الأولى في مجال الشعر العربي ، وهو جدير بما نعت به نقاد الشعر العربي الحديث الذين أقاضوا في الإشادة بدوره الإحياي الجليل ، ولدنيا في ميدان الشعر أروع نتوذج لعملية الإحياء هذه متمثلا في شخصية محمود سامي البارودي وفي شعره ؛ فقد عكف وهو بعد ضابط صغير حديث التخرج على قراءة مجاميع الشعر القديم ، وبخاصة ديوان الحماسة ، وأطلع بذلك على أروع إنتاج الشعرية المخارة من التراث الشعري ، واستظهرهاتهم انطلق ينفى ويغير من أزماته الخاصة والعامة ، فإذا هو صوت متميز التربة بالقياس إلى من سبقوه من الشعراء. وقد نجح البارودي في أن يستغل كل إمكانات الشعر القديم ، قلف بذلك الأنظار إلى قيمة هذا الشعر سواء بما أنشأه من قصائد أو بما جمعه وقدمه للناس من مختارات ، ذلك الشعر. وفي غار هذه المحاولة عادت إلى أسماع الناس أصوات قديمة متميزة التربة ، خلال ماشاق في تلك الفترة من مبدأ المعارضات على يد البارودي نفسه ، وأبدى عن ساروا على نهجه ، حتى الجارم ، وليست هذه المعارضات - في مدلولها - إلا استمادة واستحياء لقطع عزيزة من تراثنا الشعرية.⁽¹⁾

لقد كان واضحا - بوموت - أن مصر في بداية مرحلة من مراحل التحول الحضاري والتاريخي. وكان لابد أن تنسخ هذه المرحلة رجالها وأن تخرج من بين المبدعين والتفكيرين في يقود التحول ومن يشر بالجيلي القادم ، ويسى إلى اختراق التقاليد والمفاهيم لتجسده ، والمقاسم التي طال أمدها ، ولم تعد صالحة لبقاء. ولأنك أن مظاهر التخلط في شق ثورت الحياة الفكرية والأدبية قد عاقت هؤلاء القادة والرواد المستبشرين ووقفت على جوانب الطرقات ، وفي منتصفها ، ترميم يشق انهم ؛ الأمر الذي جعل الإحياء في مجال الشعر يقتصر على الإحياء النثري والياخي، وقصر التجديد على المضمون ، وجعل التكرار والمخاطبة في انقضاء الشكل التقليدي قاعدة لا يمكن الخروج عليها أو إغفالها. وبدأ الجهد الإحياي إلى مطالعة هذا القرن وكأنه محاولة استنهاض الماضي البعيد والتغنى بأجاده ومغامرته واسترجاع الحافظ من ذكرياته ، فبجاعت المحاولات التي تلت ظهور حركة الإحياء مقصورة على إبداع القصيدة وليس الإيمان ، وعلى إبداع الأسلوب وليس إبداع السلوك ، وتحدي المظاهر وليس تحدي

وقد كان هذا التلازم بين الشاعرين تأثير غير عادي على الدارسين وعلى غيرهم من عشاق الأدب والشعر، سواء في مصر أو في غيرها من الأقطار العربية؛ حتى أصبح من الصعب أن يذكر اسم شوقي دون أن يضاف إليه حافظ والعكس. وأصبح الشاعران وكأنهما اسم واحد لشئ اسمه الشعر في مصر. وكان هذا التلازم سببا في ظهور عشرات الدراسات المقارنة بين هذين الشاعرين الكبارين، لكن معظم المقارنات التي يطول لبعض الدارسين إقامتها بين شاعرين أو أكثر في وجه أو أكثر من وجوه التشابه لا تخلو من أخطاء، والاتجاه نحو المقارنات في الأدب العربي الحديث زرع تقليدية تعود إلى عصر المائلات والموازنات بين الشعراء. فالدراسات الحديثة تؤكد أن لكل شاعر طابعه الخاص وخصائصه التي لا يشاركه فيها مخلوق سواء فضلا عن قدرته الخاصة في النظر إلى الأشياء وفي استنتاج واستخلاص الطبقات الخفية في الحياة. وقد تابنت وتعددت الفوارق بين الشاعرين التزامين في العصر، شوقي وحافظ، وحين كانت هذه الفوارق تتقارب وتتوازي فإنما لكي تؤكد الفوارق بين الطابعين المختلفين في خصائصها الفنية، وفي كثير من الأحيان للوضوعية. وحتى حين نرى في اتحاد أو تماثل المواضيع المشابهة كالثبات ومهاجمة الاحلال أو التعرض عليه فإن أساليب التناول تختلف، التصوير والصور تختلف، حتى الكلمات نفسها تختلف، مما يؤكد أن لكل شاعر من الشاعرين لحنه الخاصة به، ومفرداته العربية من نفسه ومن طريقة تفكيره. وبالرغم من كون اللغة عند الشاعرين لغة تراثية ناتجة من قراءة الشعر القديم وطاعة النظر في طريقة بنائه، وبالرغم من وسعة المصادر: أبو نواس، البحتري، أبو تمام، المتنبي، المبري، ابن زيدون، فإن لكل شاعر منها قدرته على التأثير وعلى تحمل اللغة وإعطائها من نفسه، ثم إغنائها أو إفقارها طبقا لحجم الوضعية، وصدق المأثارة، واتساع أو انحسار ثقافة الشاعر.

وقد كان أحمد شوقي - بلا أدنى ريب - أقدر من رفيقه ومعاصره حافظ إبراهيم على الاقتراب بالشعر من روح العصر، وكان أكثر منه قدرة على المزج بين ما ورثه عن الأسلاف من أساليب بلاغية وما قدر على استيعابه من المفاهيم الحديثة، وإذا كانت الدراسات النفسية الحديثة تلج على إثبات أن بعض الأفراد يولدون باستعدادات خاصة فإن شوقي قد ولد أكثر استعداداً من رفيقه حافظ، ليكون شاعراً. ولا دخل هنا للبيئة المترفة أو البيئات الجديدة التي تنقل الأول بين طهرانيا. صحيح أن العلاقة بين الفرد والجموع بمعناه الواسع - وهي علاقة تقوم على تبادل التأثير والتأثير - تترك بصمات واضحة في وعي الفرد، وتسهم إلى حد كبير في بناء شخصيته وبلورة قنومها، إلا أن الاستعداد الخاص، وهو ما يسمى بالوهبة حيناً والعبقرية والتفرد أحياناً أخرى، يلعب دوراً رئيسياً في التكوين الجوهري للفرد، وفي ترويضه بقدر من الحضور المصحب في أي مجال من المجالات، وفي جعل نفس الموهوب العبقري في حالة يقظة دائمة صوب أسس الحياة المختلفة، لكي يشار منها الأهم ظاهراً، مع تجاوز المادى والمألوف. وليس في هذا الموقف المتصف لشرق مابيس، أو ينقص من قدر حافظ. وقد كان هو أول معاصري شوقي اعترافاً بالفارق بينهما، بالرغم من الدلائل

والليطات، أو هل كان أمر الخلاف السائد بشأن تجليد الشعر - على سبيل المثال - سبباً طابعه الزمان ويكتسب نفس الحدة الزاهية؟ وهل كانت قضية التجديد التي لم تستقر بعد على حال متدخل كل هذه المراحل وتضيق كل هذه التراجعات والمنحنيات، وتواجه كل هذا القدر من الخطط والحيرة، وترجم بكل هذا الحشد المتناقض والمتنافر من الشعراء وأديب الشعر من الجديدين وأعداء التجديد؟؟ إنها مجرد أسئلة جثت بها في آخر هذا للدخل، لالبيث عن جواب وإنما للتعبير عن غيبة الأمل في حركة الإحياء والنهوض، تلك الحركة التي كان مقدراً لها ومطلوباً منها أن تضطلع بدور التعبير عن مطامع الحياة العربية، وعن الانتصار للتجارب الحضارية الأكثر تركيزاً وتقيداً. وهي - أي هذه الأسطة - اعتراف بأن وضع الشاعر العربي يختلف عن وضع الشاعر في أوروبا، وفي بقية المجتمعات المتقدمة، بسبب الوجود الاستعماري الذي مد شباهة على المنطقة العربية، ثم بسبب الحرف الذي تركه هذا الاستعداد القريب نحو الجليد الوالد، وبسبب عوامل التجزئة القومية، وهي نفسها من صنع الاستعمار.

ومن هذا كله تتحدد ملامح الإشكال الحضاري العربي على كل المستويات؛ وهو إشكال نابع من الاهتمام بالجديد والتجديد، ومن الحرف منها في ذات الوقت، ونابع كذلك من الحيرة في حقيقة كون الإنسان العربي لا يستطيع أن يصير أوروبياً، ولا يستطيع أن يبقى شرقياً، فهو في الأدب - على سبيل المثال - لا يستطيع أن يتحمل الأساليب والطرقات الأدبية الأوروبية، ولا يستطيع أن يحافظ أو يكتسب بالأنماط الأدبية العربية للرواية، ولا هو كذلك استطاع - حتى الآن - أن يقدم صيغة حديثة ومقبولة يعبر فيها التراث والمعاصرة، صيغة لا تكون ترفيقية أو كما يقال «تفقيقة»، تجمع بين الجمود والطفرة، وبين الحرف والشجاعة، وإنما هي صيغة واقعية وتراثية مستمدة من أحداث التراث - تضع حداً للانقسام القائم بين ما هو قديم وجديد، بين ما هو تراثي ومعاصر؛ صيغة تسعى من خلال الممارسة ذاتها، لا من خلال الدراسات والأطروحات النظرية، إلى تحقيق الوجود الحضاري للإنسان العربي الجديد، ابن هذا العصر الزمان المتعين وليس ابن أي عصر آخر أتى أو سوف يأتي.

٢ - بين شوقي وحافظ :

ولد أحمد شوقي عام ١٨٦٩ م وولد حافظ إبراهيم عام ١٨٧٠ م. كان الفارق بينهما في الميلاد عاماً واحداً، وقد مات حافظ عام ١٩٣٢ م ثم جاء شوقي في نفس العام وكان الفارق بينهما في الموت بضعة أشهر. ولم يكن التلازم أو التقارب بين الشاعرين الكبيرين في سنوات الميلاد ولدت وحسب وإنما كان التلازم والتقارب بينهما في طبيعة النشاط الذهني الذي اختاره كل منهما بعيداً عن الآخر وهو الشعر. وفي اختيار ظروف مصر لها ليكون صوت الوجدان الوطني، وليكون شعرهما التعبير عن الميكان والتربس القومي على مدى أربعين عاماً، كل في حدود موهبته، وفي حدود قدرته على الخروج من تحكم البيئة والضغط السياسية والجمود الموروث.

والتعصب والمحاولات المختلفة لتحويل حياة الشاعرين إلى ميدان صراع هائل وحروب لا توقف.

إن التجرد من التعصب ، ومحاولة الخروج من دائرته الضيقة حلم بعيد المثال في كل عصر ، وهو في عصرنا أبعد منه في كل العصور . وخطر التعصب لا يفت عند حد الإعجاب للمبالغ فيه لشاعر ما أو سياسي ما ، أو رجل دين ما ، وإنما الخطر الحقيقي أن يستقطب التعصب خلفه عدداً من الأنصار والأدعاء ، الذين يتحولون مع مرور الوقت إلى جمهور غوغالي يفسد دنيا الأدب والسياسة والفن ، ويصيبها بكارثة لا تفتأ تحرق وتدمر حتى تذهب بالآثار العظيمة التي تركها الأديب أو السياسي أو الفنان . وهذا ما كاد يحدث مع المعصبين للشاعرين شوقي وحافظ ، حينما انحرف التعصب من الحديث عن القضية الكبرى للشاعرين إلى قضية - أخرى ليست قضية أساساً ، وهي قضية أيها أكبر من صاحبها وأبيها أشعر من الآخر .

وأشوأ أوانان التعصب وأشد خطراً ذلك الذي يتسلل إلى مناهج البحث وأساليب الدراسة العلمية ، وحين يسيطر الإيثار على ضمير الباحث ، فيتحول جهده العلمي إلى نشاط عبي لا جندي منه ، إلى مجموعة من الأحكام المصنفة الخاضعة لتزوات النفس ولشاعر لا الإرضاء والإسقاط دون حق ، وبلا مراقبة للنفس أو خطاب لا يصدر عنها من تعصب أو انحياز ، يبعدها عن مقام تلك النفوس التي تنظر إلى الأشياء والأشخاص من خلال منظار العدل والإنصاف ، وتضع كل استنتاجاتها لمسطح العقل والتحليل . وإذا كان قد نال الشاعرين في حياتها الكثير من أذى التعصب فإن التعصب والتنافس من صولها قد تزايد بعد أن صار في ذمة التاريخ . وقد انتقل هذا التعصب إلى أحيان كثيرة إلى قاعات البحث ، وإلى الدراسات الجامعية ، وظهر بين الباحثين وأساتذة الجامعة من يتعصب لأحدهما على حساب الآخر تحت ستار البحث العلمي والدراسات المنهجية . ولعل المحرم الدكتور طه حسين في كتابه (حافظ وشوقي) أقرب الدارسين إلى اللزوعية في أحكامه على الشاعرين الكبيرين ، وما يزال أبعد الدارسين عن دائرة التعصب ، وليس أدل على ذلك من هذا التعريف الذي يتناول التكوين الثقافي للشاعر ومدى قرب طبيعة هذه الثقافة أو بعدها عن الجديد والتجديد ، ومدى قدرة كل منها على إعادة تشكيل التراث والاستفادة من معارف العصر . يقول طه حسين عن حافظ إبراهيم

«فأما طبيعة حافظ فيسيرة جدا لاضموض فيها ولاصبر ولا التواء ، وهذا السر هو الذي يجيبها إليها وهو الذي يجعلها في الوقت نفسه قسرية قليلة الحظ من الحصب والفتى ، حافظ تليذ صريح للبارودي قلده منذ نشأته ، ثم تشجع فقلد المتقنين الذين كان يتأثرهم البارودي نفسه . وكما كان علم البارودي بالأدب محدوداً ، لا يتجاوز الأدب القديم يحفظه وتالياً يفقه عميقه ، فقد كان علم حافظ محدوداً كذلك ، كان حافظ يلم بالفرنسية ولكنه لم يكن يتقنها لافطاً ولأهلاً . ستقول ولكنه ترجم اليوساء واشترك في ترجمة كتاب في علم الاقتصاد مع صديقه مطران . وهذا حق فقد ترجم اليوساء ،

أو مقدارا من اليوساء ، ولكن في أي مشقة وجهد . رحم الله حافظاً لقد لقي في ترجمة اليوساء عتاة عظيمة ، عتاء في استشارة المعاجم ، وعتاء في الصبغة العربية نفسها . وكثيراً ما كان حافظ يعجز عن فهم فكثير هوجو فيقيم نفسه مقامه ويعرضنا من معنى الاقتصاد لسل الفرنسي لفظه هو بما فيه من جزالة وروعة . أما كتاب الاقتصاد لسل الفرنسي مطران بينك بالخبر اليقين . لم يستفد حافظ إذا لأبيه وشعره من اللغة الفرنسية شيئاً يذكر . فهو غير مدبر لأوروبا بشيء من أدبه . ثم لم يكن حافظ قفياً بالأدب العربي إذا توسعنا في معنى الأدب . لم يكن يحسن علوم العرب ولا فلسفتهم ، بل لم يكن يعرف من هذه العلوم والفلسفة شيئاً . إنما كانت ثقافته من كتاب الأغاني ودواوين الشعراء . وكان يفهم الأغاني والدواوين بقدر ما يستطيع ، فيصيب كثيراً وخطيء أحياناً . ويكن أن تقرأ مقدمة ديوانه لتراه يزعم أن السباح قد أتى ألفية بأسرها ليتبين من الشعر عالم «سليط» لتعلم إلى أي حد بلغت ثقافة حافظ ، فلم يفهم السباح أمة ، وإنما نكل بالأسرة الأتورية تنكيلاً شديداً ، لم يفهمها ولم يبعها . ولكن حافظ كان يظن في أول هذا القرن أن إلقاء الأثوميين إغناء لأمة . فثبت ذاكرة حافظ ولكن عقله ظل فقيراً فاضمدت شاعريته على الذاكرة من جهة وعلى الحياة المحيطة به من جهة أخرى . استمد موضوع شعره من هذه الحياة واستمد صورة شعره من تلك الذاكرة . وكانت ثقافة حافظ العقلية محدودة فلم ينفذ شعره إلى طبائع الأكتياء ولم يصل إلى أسرارها - معجز عن إبداع الموضوع ، ولكن ذاكرته الأكتياء ولم يصل جداً ، وكان خطه من الحفظ غريباً ، وكان قد ابتكر لنفسه سليقة عربية ، أو قل سليقة أعربية ، فاقش الصورة وربع فيها ، وكان أقرب تلاطم البارودي إلى البارودي . نجد هذا الشعر حين نقرأ القرن الثمينة التي يبرع فيها حافظ ، وحين نقرأ رثاءه وشكواه للزمان ونصويره للسياسة والأجتماع . لن نجد في هذا الشعر عمقا ولا حيلة وأخرجته من صورته الروائية قل يترك في نفسك أثراً ، ولكلنا واجد في صورته نفسها وفي الأنفاظ التي ينفخها الشاعر وفي الأسلوب الذي يلام به بين هذه الأنفاظ ، ما يملأ نفسك لوعة وحزنا وسجا وإعجاباً . كانت نفس حافظ بسيطة يسيرة لا حظ لها من عمق ولا تعقيد ، وكانت هذه الحاصل نفسها محبة إلى الناس مؤثرة فيهم . وكان شعر حافظ صورة صادقة لهذه النفس البسيطة اليسيرة بأجوره كما أجورا مصدوره وأعجبوا به كما أعجبوا بيسوع . ولما كانت نفس حافظ في جوهرها نفساً مصرية كانت قطعة من هذه النفس المصرية الإسلامية التي تجد باطنها وسلجتها في كل أثر من آثار المصريين المسلمين ، فلم لا يجلبها الناس ، وإما ينظرون فيها إلى صورهم تمسكها مرة صافية وضيئة بقية لأشوبها صدأ ولا ينشأها غبار .^(١٣)

تلك هي طبيعة حافظ كما صورها طه حسين عن قرب ، ومن خلال معايشة ومتابعة خالية من التعصب والتعميم . وهي صورة نجب إليها حافظاً الإنسان ، حافظاً البسيط واليسير ، ولكنها لا تكاد تترسوى على اليسير جداً من ملاعب الشاعر الجيد . وهذه هي صورة شوقي كما رسمها طه حسين من نفس الموقع :

«أما طبيعة شوقي فهي آتمة . مقيدة بيننا شوقي نفسه بتقليدها . في أثر من العرب وأثر من الترك وأثر من الشركس . التفت كل هذه

يسبق على شوق ويشند في قسوته ، فذلك لأن شوق أنجبهش الشاعر الكبير في نفسه ، وأهل ثقافته الواسعة ، ولم يستغمد أتبع له من وسائل الثقافة العربية والأجنبية ، بعكس حافظ الذي بدل من المحاولات ماضيه بطاوق شوق رغم قلة الزاد، ويزاد تاريخيا في الاسم ، وإن لم يصل إلى مستوى قامة الكبيرة .

وقد حاول طه حسين - ولكن في حدود - تعويض حافظ لإبراهيم عن قصور الشعرية بالحديث عا أسببه عليه الشعب من عطش يعرض مافاته من حياة القصور ومن رعاية الملوك ومعاذاته في بداية حياته من ألوان الحرمان . يقول طه حسين :

« هو ذا صديق الشعب كله ، صديق الفقراء والأغنياء وأوساط الناس ، صديق العلماء المستعربين وصديق غيرهم من الذين لاحظ لهم من ثقافة ، أو ليس لهم من الثقافة إلا حظ ضئيل ، تراه في كل بيت وزاه في كل مكان ، تراه في حديقة الأزبكية يقرض الشعر وتراه في الشوارع يمشي أصدقائه باسم الثغر مشرق الوجه مظم النفس ضاحكا كما يحزن وكما يسر »^(١)

وربما أدرك طه حسين أن في هذه الإشارة وغيرها ما قد يغضب شوق في عالمه الآخر ، وما قد يذيعف موضوعية الموقف غير المنحاز ، فانتقل بصور خوف حافظ وقدراته حرية التعبير الصريح عن الآلام الشعب بعد أن فقد يؤسه ، واغنى بعد فقر وأطمان بعد اضطراب ، فقد صار حافظ موقفا والموظفون في مصر - كما يقول الدكتور طه - « بعيد منها تكن الحكومات القائمة ، يجب أن يقدروا لأرجلهم موضوعا قبل الخطوط وألا يقولوا إلا بمقداره » . وطه حسين وهو يتحدث عن فترات الصمت والمسايرة في حياة الشاعرين لابشيه حافظ في عهده الأخير كما يفعل غيره من الدارسين بمعهد شوق في القصر ، ولكنه يعكس الموقف فيشبه حالة شوق في القصر بحالة حافظ في الوظيفة حين يقول : « شوق إذن كحافظ يوم نبي إلى دار الكتب » ربة شعره سجيئة ، ولكنها سجيئة في قصص ذهبي هو القصر ، تنفي ولكن بغناء فاطر هو المدح . . . وقد قيد شوق ربة شعره هذه بنفسه منذ كان في باريس ، فلما عاد إلى مصر ظهر أن القيد البارسي لم يكن ثقيلا كما ينبغي فأضيف إليه قيود وأغلال وأصبحت ربة الشعر أسيرة الأمير لاتنطق إلا بما يريد وسجين يريد . »^(٢)

وقد بقى في هذه المقارنة أو الموازنة التي أقامها الدكتور طه بين الشاعرين هذه الفجرات التي ختم بها كتابه « حافظ وشوق » وفيها خلاصة الحقيقات التي أقام عليها آراءه الجريئة في الشاعرين ، وفيها الحكم الأخير من أي الشاعرين أفضل :

« تم قبل صيف هذا العام فيخترم حافظا وهو يتأهب للحرب كما تأهب أخيل بعد أن أنشأ تحت الحيمة دحرا ، وبقل غريف هذا العام فيعطىه جنة شوق في هدوء ودعة بالامان ما كان يمتاز به شوق في حياته من هدوء ودعة . وكلا الشاعرين قد رغب لصح مجددا بعيدا في السماء : وكلا الشاعرين قد غذى قلب الشرق العربي نصف قرن أو مابقوب من نصف قرن بأحسن الغناء ، وكلا الشاعرين قد أسيا الشعر العربي ورد إليه نشاطه ونضرت ورواه . وكلا

الأقار ومافيا من طبائع واصطلمحت على تكوين نفس شوق فكانت هذه النفس يحكم هذه الطبيعة أو الطبايع أبعد الأشياء من البساطة وأناها عن السذاجة . وهي بحكم التقيد خصبة كأشد مايكون الخصب، عنية كأوسع مايكون الفنى . ثم لم تكده هذه النفس الخصبة الفنية المتوقدة تتصل بالحياة حتى قربت من أجدانها وتجاربها ومن كنوزها وغناها ما يزيد بها خصبا إلى خصب وثروة إلى ثروة . كان شوق يحسن التزكية وكان متقنا للفرنسية قد يرخ فيها تعلقا وفيها . وكان في أول أمره كثير القراءة حرصا على الفهم ، فقرأ كثيرا وتغلت نفسه ما قرأ أو ما فهم ، وانضم إلى هذه العناصر ... عنصر جلبد هو العنصر الفرنسي الذى عمل في عقله وشياله ومزاجه كله . وتمت العناصر الأخرى بالقرعة والحياة . عاش شوق العرب في شعرهم وأديهم فظم حظه من العربية وعاشر الترك في حياته اليومية واتصل بهم أشد الاتصال فظم العنصر التركي فيه . ولسو حظ الأدب الحديث لم يماصر شوق قديما اليونان كما عاشر قديما العرب ولو قد فعل لأهدى إلى مصر شاعرها الكامل .

كان شوق في أول أمره مثقفا بحب الثقافة ويشند في طلبها والتزود منها ، ولكنه كان كثير من الشبان المصريين يسيرون في طلبها والتزود والتحصيل على غير هدى ، وألصبا حين يدرسون في أوروبا ، لا يقرأون من الأدب الفرنسي إلا ما لا بد للرجل المثقف من قراءته من هذه الآثار البلي التي فرست نفسها على الناس فرضا ، فأما الثانى في الثقافة والفاس الترف في الأدب فلا حظ لهم فيه . وكذلك كان شوق حين ذهب إلى فرنسا آخر القرن الماضي . إذا ذكر الشعر الفرنسي ذكر « لارئين » وبشيرة التي ترجمها إلى العربية ، أو ذكر « لافنتين » وأسطيره التي قلدها في العربية ، وإذا ذكر الفلسفة ذكر « جول سيمون » . ومن المحقق أن آثار لارئين ولافنتين آيات في الأدب الفرنسي وأن فلسفة جول سيمون لها قسما ، ولكنك لالاحظ أن شوق يذكر « يودير » أو « فلين » أو « سولي بريم » أو « مارميه » من الشعراء الفرنسيين ، ولا تراء يذكر « تين » أو « رينان » أو « برجسون » من الفلاسفة . ذلك لأنه لم يكن يسير في ثقافته على هدى وإنما كان يأخذ من الأدب الفرنسي بأسره وأدناه إلى متناول اليد . وكذلك كان تجلبد شوق متأثرا بهذا الخط من الثقافة الفرنسية أى أنه يتأثر بالقديم الفرنسي أكثر مما كان يتأثر بالجديد ، ولو قد اتصل شوق بالجديد الذين حاصروه في شبابه من شعراء الفرنسيين لسلك شعرا سبلا أخرى . ولكنه لم يفعل ، ولكنه لم يطلق طبيعته على ماهى عليه حربته بل قيدها وردعا كارهة تتأثر في إنتاجها الأدبي بسياسة العصر حيثل وما كان يحيط به من الظروف . ولو قد أطلقها ، أو أرسل لها العنان بعض الشيء لغيرت حياة الشعر (العربى الحديث . »^(٣)

كان طه حسين رقيقا وعينا مع الشاعرين المتزامنين شوق وحافظ ، ولم يخرج به رفته كما لم يخرج به صنف عن دائرة الموضوعية ، وكان في رفته بعيدا عن اللين والمداخلة اللذين أظهرهما أنصار شوق وحافظ ، أمثال الدكتور الحقوقي والدكتور الكيالي^(٤) ، كما كان في صنفه بعيدا عن نزق الحصور وشططهم ، أمثال الأستاذ العقاد ، فله حسين يوزع رفته على الشاعرين بالتساوى ، وهو إذ

يصبح من أعطر «أصنام القديم» الذي حاول تحطيمه. والحظ الآخر وهو نمط التأثير الموضوعي الذي يختار طريق التجديد حقاً، لكنه يرفض أن يتأثر في ثورته، أو أن تأخذ هذه الثورة أسلوب النعمة أو السخرية أو الإثارة، ويصطبغ اهتمامه في قضية القديم والجديد على التقييم للوضعي، والتزجيب بكل إضافة إلى الجديد - مها كان قدرها. وهذا النمط لايسار ولايحياء ولايتفاضل عن الأخطاء، لكنه في الوقت ذاته لايزيد ولايضعف الأخطاء ولايجترع المبدعين - مها كان معظمهم من الإبداع - ولاينظر إليهم كأصنام ينبغي أن ينال عليهم بمجرله تكسيرا وتحطياً.

إن هذين العطين من الكتاب والغدا شائعات في حياتنا الأدبية والفكرية، ولها في كل قطر عربي أمثلة، وأصناف، ومعجبون، ومتحمسون. وقد كان العقاد نموذجاً لأحد العطين، كما كان مله حسين نموذجاً للنمط الآخر. والعقاد نفسه هو الذي يصف أحمد شوقي بالهاتفي التعاليد ويدعو الناس إلى الانصراف منه وعن شعره الفث، وكان يصرخ في وجه القاريه: «فياخذ مالها الحسان في الندابة وللأبد إلى الذي هو حياة الأمم، وياخذ القرة، وياخذ الحرارة في عروقها، وحافزها إلى أجل للمساء»^(١)

أين هذه الشائعات من ذلك النقد العميق الرصين الذي لاينكر ضغفا ولاينفي امتيازاً، ثم أين العقاد الأول، الثالث على «أصنام» التقاليد من العقاد الثاني حامى حمى التقاليد؟ إنه الجذور الراقصة والحظ الشائع في حياتنا المعاصرة يبدأ بارتداء القيمة وأربعة الفث، ثم تتحول القبة بعيد سنوات إلى عامة كبيرة، ورباط المتي إلى مسحة طويلة. والظاهرة تكرر في كل الأجيال، ومن عند أدينا وتقرب بقولنا من استعجاب خلاصة رحلة الرواد وبقياء فكر عصر «النضجة» تكون النتيجة هذا الخواء للمتح، وهذا الفقر المدقع من النتيج ومن العلاقات بين الأجيال المتعاقبة، ومن كون صيغة البداية تأتي في الخاتمة، أو صيغة الخاتمة لا تأتي في البداية كما كان يجب، وكما هو مطلوب حتى تتمكن من الخروج من زمن الحيات، ومن زمن الرفض لتقبل أسراً الخادج وأكثرها تحقفاً واجتراراً.

٣

إن خمسين عاما مضت منذ رحل من عالمنا الشاعران الكبيران شوق وحافظ قد صنعتت الأعاجيب في عالم الشعر، فالأعوام الخمسون بالرغم من ردود فعل عوامل التراجع والنكوص قد حملت الشعر، أو بعض نماذجها إلى أصقاع قبة ونسبة جديدة، فقد غيرته مضموماً، كما غيرته شكلاً، ثم غيرته مضموناً وشكلاً، وأوسعت فيه من أشكال الإبداع، وأشكال «الديعة» الملائقة أحياناً للمجتمع العربي المتخلف - بجميع النخبة المتحررة - على استيعابه أو تقبله، أو من القدرة على مقارنة أشكاله بالأشكال الجديدة من الحياة. ولعل المسافة التي قطعها الشعر منذ رحيل هذين الفارسين، لا تقل - إن لم تكن تزيد - عن المسافة التي قطعها الشعر منذ عهد أريه القيس إلى عهدهما. وهذا التحول العجيب في عالم الشعر لم

الشاعرين مهد تمهيداً للنضجة الشعرية المثقلة التي لا بد من أن تقبل. هما أشهر أهل الشرق العربي منذ مات للمتي وأبو العلاء من غير شك. هما ختام هذه الحياة الأدبية الطويلة الباهرة التي بدأت في نجد وانتهت في القاهرة وعاشت خمسة عشر قرناً أو أكثر، والتي مستحيل وتتطور وتستقبل لونا جديدا من ألوان الفن وضرباً جديدا من ضروب المثل العليا للشعر. هما أشهر العرب في عصرهما. ولكن أليها أشهر من صاحبه؟

أفترى أن ليس من هذا الحكم بد؟ أفترى أن تفضيل أحد الرجلين على صاحبه يعني أو يفيد؟ نعم ليس من هذا الحكم بد، لأنه تقرير الحق الواقع، وفي هذا الحكم منع عظيم لأنه وضع للأشياء في نصابها، ولأنه يبين للمبتدئين في الشعر من الشبان أين يكون المثل الأعلى. أما أنا فلا أستطيع أن أقول إن أحد الشاعرين خير من صاحبه على الإطلاق. ولكن شوق لم يبلغ ما بلغ حافظ من الزنا ولم يحسن ما حسن حافظ من تصوير نفس الشعب وآلامه وأماله. ولم ينفق ما أنفق حافظ من إحساس الألم وشكوى الزمان. لم يبلغ شوق من هذا ما بلغ حافظ. وهو بعد هذا أعجب من حافظ طيبة، وأغنى منه مادة، وأنفذ منه بصيرة وأسبق منه إلى المفا، وأبرع منه في تقليد الشعراء المتقدمين. لأن حافظاً كان يقلد في الألفاظ والصور، وكان شوق يقلد فيها وفي المعاني أيضاً. ولشوق فزون لم يحسنها حافظ وما كان يستطيع أن يحسنها. شوق شاعر الغناء غير مدافع، وشوق شاعر الوصف غير مدافع، وشوق منشد الشعر الخيالي في اللغة العربية. يلتقي الرجلان في كثير، ويفترق الرجلان في كثير، ولكنهما على كل حال أعظم المبدعين حفظاً في إقامة مجدنا الحديث. ^(٢)

وهذا تقرب الصورة الموجزة للشاعرين الكبيرين من الاكتال وقد أكون أسهبت في الإعجاز وأسرفت، وأطلت فيما أقبته من كتاب «حافظ وشوق» لكن الإسهاب في تتبع الملامح العامة للتلازم والمقارنة بين الشاعرين ضرورة فرضها هذا التلازم التاريخي بينهما، وهذا التلازم الذي يفرض وجود الآخر بمجرد استحضار صاحبه. أما عن إطالة الاختصاص من مله حين فقد تاملت هذه الإطالة لعدة أسباب: منها أن الدراسة التي كتبها على حسين عن شوق وحافظ، وهو شاهد محايد من عصرهما، كانت ومازالت حتى الآن من أهم الدراسات التي صدرت عن هذين الشاعرين، إن لم تكن أهمها، فقد وضعت القاعدة التاريخية والإبداعية لجوهر عصرهما وسيرتهما، ولما أناره، ثم مثله، شعرهما في حياة مصر وبقيتها الأمطار العربية. وما صدر بعدها من دراسات عن الشاعرين فقد أفادت منها كثيراً وليس جديد بعض هذه الدراسات سوى مجرد إضافات وتوسعات لا أكثر. أما السبب الأهم لإطالة الاختصاص فيعود إلى محاولة الإشارة إلى وجود عطين من الكتاب أو أكثر في حياتنا الثقافية المعاصرة، أحدهما يتنسى إلى الجديد، أو يدعي الانتماء إليه ويبطن نفسه تأثيراً باسم الجديد على كل ما ليس بجديد وعلى كل شاعر وأديب لا يثور على القديم، ثم لا يلبث هذا النمط أن يتوقف عن ادعائه الانتماء إلى الجديد. ليس ذلك وحسب وإنما هو يتراجع، ويتراجع إلى أن

نصلي على الإجماع ما عرفت به
 براعة شوق في ابتداء ومقطع
 براها الساري فلم يَنْبُ سنا
 إذا مَاتَبَا العِشَال في كف أروع
 مواقفها في الشرق والشرق مُجْدِبُ
 مواقع صَيَّبَ الغيث في كُلِّ بلقع
 لديها وفود اللفظ تنساق خلفها
 وفؤد المعاني خُضْعَا عند حشع

إذا رَضِيتْ جاءت بأنفاس روضة
 وإن غُضِبَتْ جاءت بنكباء زرع
 على سَنَها وفق يسيل وَزَمْنَةُ
 وروح لمن يَأْسَى وذكرى لمن يَمُي
 تسابق فوق الطرس أفكار رَهْبا
 سباق جبياد في مجال مُرْبِع
 تعير بُرُوق الفكر خَلْفَ بُرُوقها
 نَسْأَلُهَا بِالله لا نَسْتَعْرِى
 نحاولُ فَوْتَ الفكر لو لم تكلفها
 أنْأَسِلُهُ كَفَّ الحُصُوح المُرُوق
 لقد شاب من هول القرائ وقعها
 وإنيأنه بالصجز المُنْمَع
 ومنها يخاطب الشاعر :

بكيت على سر السماء وطهرها
 وما ابتللتها من عذرها المتفرع
 شياطين إنس تسرق الشمع خِلْطَ
 ولا تحتر اغضوه للمُنْمَع
 وسينية للبحري نسخها
 بينية قد أحرست كل مدع
 أني لك ليها طالعا كل ماعص
 على كل جبار القرعة أُلْمِي
 شجا «البحري»، «إيوان» «كسرى» وهاجه
 وهاجت بك «الحمر» أشجان فوجع
 وقفت بها تبكي الربوع كما بكى
 فيالها من واقفين بأربع
 فسنجك كالديباج حلأ وشبه
 ولي النج ما يأن بشوب مرفع
 وشعرك ماء النهر يجري مجددا
 وشعر سواد الناس ماء بمنفع^(١)

يحدث هكذا فجأة ومن غير أسباب أو شروط ، ولكنه تم تحت تأثير عوامل عديدة منها الإجماعي والاقتصادي ومنها السياسي والصناعي «المستورد» . ولعل العامل الأخير بالنسبة للوطن العربي أعظمها جميعا بالرغم من استيراده . فالتحولات الاجتماعية مازال في الخضم من سلم التغيرات الحديثة ، والعلاقات بين الريف والبلدية ، بين الحاكم والمحكوم ، بين المالك ومن لا يملك ، مازال هي نفسها علاقات القرن الرابع عشر أو الثاني عشر ، بالرغم من الوسائل والأشكال والمظاهر التي صنعتها عوامل خارجية مازال المواطن العادي ينظر إليها - في غياب الوعي الحقيقي - بقدر كبير من التفور والخوف .

ولابد أن نصلي للحديث عن ملامح التجديد الأولية في شعر شوقي وحافظ أن يمهّد لذلك الحديث بملاحظات عن مفهوم الشاعرين للتجديد ، ذلك لأن وجود مثل هذا المفهوم سوف يساعد الباحث على إدراك طبيعة المقاييس أو للمعايير الفنية والموضوعية التي أنتج الشاعران شعرها تحت تأثيرها المباشر أو غير المباشر . ولأن أحمد شوقي قد كان - كما سبق الإشارة إلى ذلك - يمتلك ثقافة أرحب وأعمق من ثقافة زميله ، فقد جعلته هذه الثقافة يكون بعض المفاهيم والتصورات عن الشعر ووظيفة الشاعر ، وقد عر عن بعض هذه المفاهيم في شعره وعن بعضها الآخر في نثره ، وليس كذلك حافظ إبراهيم الذي لم يهتم أو أنه لم يلتفت إلى استخلاص مفهوم أو تصور للشعر وسميته ، ولم يؤثّر عنه - في حدود ما أعلم - أي كتابات نثرية تشير من قريب أو بعيد إلى مفهومه للشعر ، سوى ما قد نستخلصه نحن من أبيات شعرية متناثرة هنا وهناك في قصائد ، يشير فيها من بعيد إلى ما يكاد يتصورها الشعر أو للعملية الشعرية ، ولا يكاد يخرج به كثيرا عن فهم الأقدمين ولا عن إطار المفاهيم التقليدية .

ولا يهيب حافظا أو يرفع من شأن شوقي أن الأول لم يكن له دراية واضحة أو غير واضحة بالشعر وطبيعته ، فالفهم وحده أو النظرية في حد ذاتها لا تصنع الشاعر ولا تعدد مكانته بين الشعراء ، ولا تقدم أو تزخر في مستوى إبداعه ، فهناك شعراء كثيرون تظهروا بعد حافظ وشوقي وكانت لهم مكانتهم في عالم الشعر ، لم يصدر عنهم ما يمكن اعتباره رؤية معاصرة أو تقليدية نحو الشعر ، ووجد بالمقابل شعراء كانت لهم نظرات وآراء في الشعر وصياغته ولفظته ولكنهم لم يتركوا في الشعر نفسه ما يذكر . وربما كان الكاتب الكبير الأستاذ عباس محمود العقاد من الصنعت الأخير من الشعراء ، فقد ملأ حياته وشغل الناس بآرائه ومفاهيمه حول الشعر ، لكنه كتب شعرا لا يرقى به إلى درجة حافظ فضلا عن مكانة شوقي . وترتبط على ذلك فإن الشاعر الحقيقي إنما يكون بشعره وحده لا بآرائه أو نظرياته عن الشعر . وهذا لا ينفي أن بعض الشعراء العظام في عتقت الصور قد يجمعون بين التنظير والإبداع ، بين الشعر والتصور لمفهوم الشعر . ولأناس بعد هذا التوضيح من أن تقرب عما يمكن اعتباره مفاهيم معاصرة للشعر عند كل من حافظ وشوقي . وسكتني من حافظ بأبيات نقتطعها من بعض قصائده ، لعلها تبين مفهومه للشعر والتجديد . يقول من قصيدة طويلة يهنيء بها رفيق رحلته الشعرية أحمد شوقي بمناسبة تكريم الأخير وتصميمه أميرا على شعراء عصره :

الحال والحقيقة ما يؤكد العلاقة بين فهم حافظ ومفهوم التخييل . وفي هذه الأبيات أيضا ما يمكن النظر إليه باعتباره مفهوماً إحيائياً مبتدلاً أو تصوراً يقف بالشعر بين التقدم البالي والجديد الزائف ، فجديد شوق ليس سوى بحث التقدم الجديد وبجاجة الجديد الذي يغيّر القديم ويخالفه . وهناك أبيات أخرى من قصائد الشاعر إلا أن الأبيات السابقة تكن لتجديد ملامح مفهوم حافظ إبراهيم للشعر والتجديد وهو باختصار مفهوم شاعر إحيائي ينظر إلى الماضي أكثر مما ينظر إلى الحاضر ، أما للمستقبل فهو لا ينظر إليه أبداً .

أما عن مفهوم الشعر والتجديد عند شوق فقد اختلف كثيراً عنه عند صاحبه ، والليب الذي أجمع عليه نقاد شوق أنه لم يخلص شعره لقاميه ، وأنه خاف أن ينفاجي ، معاصريه بما لم يألفه تحول تجديده إلى سائرة وتضيق ، مع العلم أن الشعر الحقيقي ليس سوى مفاجأة للشاعر نفسه ولقاريه هو عن الشعر ، قبل أن يكون مفاجأة لمعاصريه أو غيرهم من المتطلعين عن العصر . ولعل في إيراد جانب من المقدمة التي كتبها شوق للجزء الأول من ديوانه ما يكفي للتدليل على مفهومه للتقدم للشعر ووظيفته والتجديد ، وضرورة الخروج على القصيدة الغنائية إلى القصيدة الدرامية المتعددة الأصوات ، تقول المقدمة : « إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالحدس والاثوم بغيره تجزئه يجل عنها ويبرأ الشعراء منها . ألا إن هناك ميكا كبيرا ما خلقوا إلا ليتفروا بجله ويتفتوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب ، آتيلين منه بكل نصيب ، وهذا الملك هو الكون . فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى يقبل إحدى عينيه في الذر ويحل أخرى في الدرر . يأسر الطير ويطلقه ويكلم الجاد ويطلقه ويقف على النبات وقلقه الطل ، وير بالمرء مرور الويل ، هناك ينفسح له مجال التخييل ويتسع له مكان القول . أو لم يكن من الدين على الشعر والأمة العربية أن يجبا للنبي مثلاً حياته العالية التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت على نحو ماتى صحيفة من الشعر تسعة أعشارها للممدوحين ، والعشر الباقي وهو الحكمة والوصف للناس . هنا يسأل سائل : وما بالك تنهى عن خلق وتأتي مثله ؟ فاجيب أني قرعت أبواب الشعر وأنا لأعلم من حقيقته ما أعظمه اليوم ولا أجد أمامي غير دواوين الملقى لأظهر للشعر فيها وقصائد الأحياء يجنون فيها حلو القدماء ، والقرن في صغر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً في مقام عال . ولا يقوم غير شاعر الحنديو صاحب المقام النبهي في البلاد . فازلت أغنى هذه الميزة وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صناعتك وإتقانها بقدر الإمكان وصورتها عن الابتذال حتى وقت بفضل الله إليها ، ثم طلت العلم في أوروبا فوجدت فيها نور السيل من أول يوم . وعلمت أني مسؤول عن تلك الهبة التي يؤتينا الله ولا يؤتينا سواه ، وأني لا أؤدي شكرها حتى تشاطر الناس خيراتها التي لا تمسك ولا تفسد . وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكثت من أمة كانت ليأغي إبادتها كالأصوار لإطلاق لقائوه ، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان ، جعلت أبسط بقصائد اللبح من أوروبا لمؤدة من جديد المعاني وسأحدث الأخاليب بقدر الإمكان . إلى أن رفعت إلى الحديو السابق « توفيق » قصيدتي التي أقول في مطلعها :

وإذا حاولنا استخلاص مفهوم الشعر من خلال هذه الأبيات فإننا سوف نمر على مجموعة من المفاهيم التقليدية التي لم تأت وليدة التجربة الشخصية وإنما جاءت صدى للقراءة والتأمل في التعريفات للرواية للشعر ، ومن هذه التعريفات ما يرتبط بفهم الإلهام وهو مفهوم إسلامي ، وما يرتبط بفكرة شيطان الشعر وهو مفهوم جاملي ، وما يشير إلى وفود اللفظ وبروق الفكر وهو المفهوم التاريخي عن اللفظ والمعنى ، وربما يكون البيت الأخير من هذه الأبيات قد تضمن هبة جديدة يمكن أن تكتسب صفة البداية للبحث عن تكوين مفهوم جديد ومغاير للمفاهيم التقليدية السابقة ، مفهوم الشعر « النهر » الذي لا بد أن يكون مأوه جديداً ومختلفاً عن مياه المستنقعات الراكدة الجامدة . وهذه أبيات من قصيدة أخرى يجي فيها حافظ إبراهيم أيضاً صديقه أحمد شوق ويرحب به بعد عودته من المنفى :

قل للثقى قد قام يشكو أجدنا
خلّ القريض فليست من فرسانه
الشعر في أوزانه لو قسته
لظلمسته بالمر في ميزانه
هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه
إن لم يكن قد جاء بعد أوانه
إن قال شعراً أوسم منبراً
فتمردوا بالله من شيطانه
تخذ الخيال له برأياً فاعتل
فوق السهام يسن في طيرانه
ساكن يأمن عزه لو لم يكن
روح الحقيقة ممكسا بمعانه
فأني بما لم يأت به مستقيم
أو تطمع الأذهان في إتيانه
هل للشعاب وللحقيقة منهل
لم يصبه الزواد في ديوانه
عالم القديم وقد كسبه يذّ البلى
خلّق الأديم فهان في خلّاقه
وأبى الجديد وقد تائق أهله
في الرثني حتى غرّ في ألوانه
فجديده بحث القديم من البلى
وأعاد سؤده إلى إسكانه
ورمي جديدهم فخر بنأوه
برواء زعفره وبرق دهانه^(١٠)

في هذه الأبيات نرى أن مفهوم الشعر عند العرب وعند الفلاسفة منهم بخاصة ، فقد ترجموا مصطلح الهاكاة إلى التخييل . وفي الأبيات تركيز واضح على أهمية الخيال ، وفي الجمع بين لفظي

عدهوها بفولهم حنساء

والهواي يغيرهن الحنساء

وكانت المذائع الخلدوية تنشر يومئذ في الجريدة الرسمية ، وكان يمرر هذه أساتذتي عبد الكريم سلمان فدفعت القصيدة إليه وطلب منه أن يسقط الغزل وينشر الملح ، فود الشيخ لو أسقط للملح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة ربما لم تنشر ، فلما بلغني الخبر لم يزدني علما بأن احتراماً من للفتاة بالشعر الجليل دفعه واحدة إنما كان في محله ، وأن الزلل متى إذا أنا استجسجت . ثم نقلت روائقي على بك الكبير أو فيها هي دولة المالك ، محدداً في وضع حوادثها على أقوال الفتات والمؤرخين من الذين رأوا ثم كتبوا ، وبعت بها قبل الخليل بالطلع إلى المرحوم رشدي باشا ليرضها على الخلدوي السابق ، فوردني منه كتاب باللغة الفرنسية ، ويقول في خلاله :

أما روائيك فقد تفككت الحجاب العلى بقرائتها وتاقشني في مواضع منها وناقشته وهو يدور لك بالميز من النجاس ، ولحب ألا تشغلك دروس الحقوق التي يملكك تحصيلها وأنت في بيتك بمصر عن البيع من معالم المدينة القائمة أمامك ، وأن تأتينا من مدينة النور (باريز) بقبس تستضيء به الآداب العربية ... فترجمت القصيدة للمساء بالبحرية من نظم (المريتين) ، وهي من آيات الفصاحة الفرنسية ، ثم أرسلتها إلى المشار إليه في كراس وبخشي كراس ليطلع الجنب الخلدوي عليها . وإذا كنت لأخذ لشعري مسودات رجوت أن أجد لها عتده بعد العودة إلى مصر ، ثم علت دون ذلك عواد وجرت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب (لافتين) الشهير . وفي هذه المصورة شيء من ذلك .^(١١)

بين سطور هذه المقدمة أكثر مما في السطور نفسها مما يمكن اعتباره رغبة ملح في تجديد الشعر العربي ، ورغبة ملح في إقامة مفهوم للشعر عند شوقي . وقد أوضحت المقدمة طموح الشاعر إلى التغير والتجديد من قبضة التقاليد ، وأشارت صراحة إلى « الشعر الجديد » لكنها صبرت كذلك عن طغيان التقاليد وعن صراع المجددين وتزعمهم بين الأفكار والممارسة وبين النظرية والتطبيق . وإذا كان للفهم البارز في المقدمة والصور الواضح للشعر بأنه « صناعة » ومنحة من الله فإنه مفهوم يحاول أن يجمع بين الصناعة والإلهام . أما عن وظيفة الشعر أو دور الشاعر فقد تحدد بأنه مدح الكون والغناء له ، بدلا من مدح الحكام وإعذار الشعر في غير ما لا يجوز أن يكتب له .

وقد كانت هذه المقدمة بما تضمنته من مفهوم متقدم عن الشعر ، ومن تصور متطور لوظيفته ، سببا في الفهم على شوقي ، لأنه ناقش نفسه وأخطأ السير على طريق الاجترار والتقليد عن عهد ، وأتم عن وعي ليس في اجترار الأساليب الفنية بل والهنوية كذلك ، فقد كان أشهر مداحي عصره سواء في حياته أو مرأيه . وليس ذنبه أنه مدح وأنه لم يحاول إبداع مواقف وتجارب شعرية أصيلة وناضجة ، ولكن ذنبه أنه أدمن للمدح واستحله وأنه لم يطويع قضاة الفنية لإيجاد المناخ للملائم للقصيدة المعاصرة . وقد يرى

البعض أن ليس من حقنا أن نغلي على الشاعر مواقف من منظور واقعنا نحن ، وذلك رأى جليل وصادق ولكنه لا يكون كذلك إلا إذا ذهبنا لحاكم الشاعر من خلال مفهومنا نحن للشعر لا من خلال مفهومه هو للشعر ، ونحن لن نتم حافضا بأنه ارتكب قصيرا مالا له لم يكتب مسرحا شعريا ، لأن المسرح الشعري لم يكن من بين التزامات حافظ ، ولم يكن في نطاق مفهومه للشعر ، لكن شوقي الذي هجر المسرح الشعري أربعين عاما بعد كتابة المسرحية الأولى جدير بالود ، وأهل لما ناله من صتب النقد وإسرافهم في الحديث عن استخذه للمفاهيم التقليدية السائدة ، وعن فقدانه صمود الشاعر المجدد ، فقد كان شوقي أحد الشعراء العظام المؤهلين في تاريخ اللغة العربية للخروج بالشعر العربي من دائرة التكسب ومن دور التكرار والاجترار .

||

لم يكن شوقي وحافظ وحيدان في معركة التجديد ، فقد عاش معها في نفس الحلبة تقريبا ، وصار على نهجها في محاولة تجديد القصيدة العربية عشرات من الشعراء العرب في مصر وغيرها من الأقطار العربية ، وفي العراق والشام بخاصة ، ومن بين أبرز الشعراء الذين واثقوا مرحلة تجديد الشعر في مصر الشعراء : إسماعيل صبري وعلى الغابري وأحمد محمد وآخرون ، لكن ريادة شوقي وحافظ للتجديد - وشوقي على وجه الخصوص - قد شكلت الصورة الأبرز والصوت الأعلى للوثبة الجديدة التي جاءت بعد عصور الركود والجمود في الشعر ، وذلك لأن محاولتها التجديدية لم تقتصر على محاولة تجديد عنصر واحد من العناصر المكونة للقصيدة العربية ، وإنما حاولت تجديد معظم هذه العناصر ، وقد تناولت أوليات التجديد عند الشعراء - على تفاوت بينها في درجة النجاح - الأوليات التجديدية التالية :

أولا : أولية التجديد في الموضوعات .

ثانيا : أولية التجديد في اللغة .

ثالثا : أولية التجديد في الصورة .

رابعا : أولية التجديد في الشكل .

وبمحة هذه الدراسة - إن حالها الحظ - أن تلقى الضوء على كل أولية من هذه الأوليات على حدة ، وأن تعرض لما عند الآخرين مما ، وليس يعنيا مجال الاطلاع الذي سوف تزكته مقارنة ضوية على هذا النحو بين الشعراء الكبار ، والتي لا بد أن تكون لصالح شوقي ، وما يعنى هذه الدراسة هو أن تمنح في تجديد الملامح الأولى للتجديد في القصيدة العربية . وما بذله الشاعران كلاهما من جهد للإفلات من قبضة القيود والتقاليد الشعرية التي تشدها إلى الماضي ، للوصول بالشعر إلى بداية مرحلة سوف يتعاضد معها الإبداع ويتخذ - فيها بعد - أشكالا وأنماطا من الشعر ، لا تكرر لشوقي ، أو حافظ ، أو أي شاعر من عصرهما على تصورها أو لمحدسها .

أولية التجديد في الموضوعات :

الموضوع أو المحتوى - قاموسيا - هو ما يدور حوله الأثر الأدبي ، سواء أ دل على ذلك صراحة أم ضمنا . وعلى ضوء هذا التريف القاموسي فإن الموضوع في العمل الشعري - أيا كان هذا العمل الشعري قديما أم حديثا - هو خلاصة تجربة الشاعر أو الرؤية الفكرية لما يدعوه من تشكلات فنية بالكلمات . ونحن نتناول القارئ ديواني كل من حافظ وشوقي ويقلب في صفحاتها سوف يجد أن محتويات الديوانين ذات صيغة عامة تؤكد طغيان الموضوعية على الموافق الفنية . وتتحدد في المحتويات التالية : المذائع والثاني ، الألهامي والإنشائيات ، الوصف ، الحفريات ، الغزل ، الإنشائيات ، السياسيات ، المراثي . ونحن نتمد يد نفس القارئ لتناول ديوان آخر لأبي شاعر من العصر العباسي ، وليكن البحري مثلا ، فإنه لا بد واقع على نفس الموضوعات ، نفس الأغراض الشعرية القديمة من مدح وهجاء أو عناء ووصف وخبرات وغزل ، وربما وجد ما يمكن تسميته بالصوت الاجتماعي أو السياسي . والمعنى الواضح لهذا أن كلا من شوقي وحافظ لم يدها بعيدا عن البحري وبقية شعراء العصر العباسي وربما الجاهل ، فالموضوعات هي نفسها موضوعاتهم . ولكن ينبغي أن لا نشطح بنا هذا التصور الخاطئ ، وأن لا يطير بنا بعيدا ، فنعتقد أن قصائد الشعراء المعاصرين تكرر لنفس الموضوعات القديمة بنفس الدلالات والمضامين ، فالبحري نفسه لم يكن صورة مطابقة من شعراء عصره ولا من الشعراء الذين سبقوه في الزمن . ولكنه كان نفسه مع ملاحم تكرارية للتراث . وقد كانت الأغراض أو الموضوعات قائمة منذ العصر الجاهلي . وهي موضوعات معبرة بجزائياتها التي لا تشابه ولا تتكرر عن التجربة الإنسانية في الحب والبغض ، في الرغبات فوق الحرف من لوث ، أو الحزن على فراق الأحباء . وعلى ضوء هذه الملاحظات فإن الشعراء - شوقي وحافظ - بالرغم من وضوح التقليد والتكرار في التجربة الموضوعية ابتداء من الجزائيات وانتهاء بالكليات ، وبالرغم من محاولة الشعراء تقمص تجارب الشعراء المتقدمين وأساليبهم . - فإن قدرا كبيرا من تجربتها الموضوعية - عند شوقي خاصة - تبقى مرتبطة بقضية العصر ، وفي مايسمى بالإنشائيات والسياسيات بوجه خاص . بالرغم من الصلة الواهية للشعراء مما بالواقع الاجتماعي والسياسي وبمشاكل المجتمع ومهموه ، واقتصار قصائد لها في هذا الهيج على الجملغة اللفظية ودوى الصوت .

إن الشاعر المعاصر ، مها أوغل في عصره ، لا يستطيع أن يتخلى عن الموضوعي حتى وهو يتطلع وراء المطلق التجريدي ، إلا إذا كان من هؤلاء الذين يرون الشعر نشاطا لغويا خالصا ، يتعد عن قضايا الحياة ، ويحتزل في قوخته اللفظية عن كل تبصير هادف ومتواصل . ولكن هذا التركيز على الموضوعي في الشعر لا يعني أن يتحول ديوان الشعر ، كما هو عند حافظ وشوقي ، إلى موضوعات منظومة باردة خالية من الانفعال والمماناة والحيل والروية الشمولية إلا فبا ندر ، وهو عند حافظ أقل من القليل ، لكنه يبق الدليل

الوحيد في شعر حافظ على معاصره وعلى مشاركته الجزئية في أوليات التجديد . ولعل النموذج التالي من قصيدة أنشدتها حافظ في حفل أقيم ببروسيد (في ٢٩ مايو ١٩١٠) لإغاثة مدرسة البنات في تلك المدينة ، لعله أقرب النماذج إلى غتل روح النزعة التجديدية في شعره . وهو يجمع بين النظرة الاجتماعية والسياسية :

كم ذا يكابد عاشق وراق
في حب مصر كثيرة المشاق
بني لأحسل في هواك صبا
بماصر قد عجزت عن الأطواق
هل عليك مني أراك طليقة
بمعي كبرم حاك شمع راق
...

من لي بتربية النساء فإني
في الشرق علة ذلك الإغراق
لأم مدرسة إذا أعددتها
أعددت شعبا طيب الأعراق
لأم زوجه إن تعهدته الحيا
بالبرى أوزر أبا إسرا
لأم أستاذ الأستاذة الأبي
شملت ماكرهم مدى الأفاق
أنا لا أقول دعوا النساء سولرا
بين الرجال يحل في الأمساق
يلدجن حيث أودن لا من وازع
يلحن ركبته ولا من راق
يفعلن أفعال الرجال لرواها
عن واجبات نواص الأحقاد
كلا ولا أودعكم أن تروا

في الحب والتطويق والإرهاق
ليست نساؤكم حل وجواضرا
عوف الفصاح تصان في الأحقاد
ليست نساؤكم أنالاً - يفتى
في السمر بين مخادع وطباق
تتشكل الأزمان في أودواها
دولا وهن على الجمود بواق (١١)

إن تناول قضية المرأة ومحاولة الربط بين هذه القضية وموضوع الحرية يمثل هذا القدر من التجديد والمعاصرة هو الدليل الموضوعي على محاولة حافظ الإفلات من أسر التقليد والتكرار واجترار الموضوعات القديمة . وفي الشعر الأول من البيت الأخير من هذا القطع تعبير

صادق وعميق عن قوة التقاليد ومحاولتها قهر التشكلات الزمنية للتخيرة ، والوقوف في وجوه الناس سدا منيعا يحجب عنهم الرؤية الواضحة لقضية التطور الكامل

أما عن التجديد في الموضوعات عند شوق فأبعد مدى وأوسع مجالا ، بحيث يتعدى على المدارس تجديد معالم هذا التجديد في قصائده الغنائية ، فضلا عن النجاح غير المسبوق في تجديد مجال للموضوعات في مسرحه الشعرى . وقد تعرضت مراتبه الكثيرة للنقد العنيف من عدد من النقاد ، ونسب إليها هؤلاء النقاد من أسباب الضعف الفني والمعنوي مايلحقها بمظومات عصر الانحطاط ، فالشاعر لم يرث سوى البشوات والبكوات وذوى الرتب العالية . وهى تغلو من المماناة ومن العبدق الشعورى والفتى ، وهم - أى النقاد - بهذا التعميم قد أغفلوا عددا من الرأى النادرة في تعدد موضوعاتها وفى تألق تمايزها الفنية ، كالرثاء التى كتبها شوق بعد مصرع الزعيم العربى الشهيد عمر المختار ، والرثاء يجمع بين الرؤية الموضوعية العميقة والتناول الفنى المتطور وتجمع بين الرثاء الحزين والإشادة العالية بقضية التحرير وانتقاء الأوطان من أغلال الاحتلال ، وهذه بعض أبيات من الرثاء المذكورة :

ذكروا رسالتك فى الرسائل لواء

يستنهى الواضى صباح مساء

ياربهم نصبوا منادراً من دم

توحى إلى جيل الغد البهضاء

ما ضرّ لو جعلوا العلاقة فى غد

بين الشعب مودة وإخاء؟

جرح يصيح على المدى ، وضحية

تلبس الحرية الطمراة

يسأيا السيف الجرد بالفلأ

يكسو السيوف على الزمان مضاء

تلك الصحارى غمد كل مهنة

أهل فأحسن فى الجندو بلاه

فى ذمة الله الكريم وحفظه

جد (بيرقة) وتنت الصحراء

لم تبق منه رحي الوقائع أعظا

نبل ، ولم تبق الرماح دعاء

كسوفات نسر أو بقية ضميم

سأنا رواء السافيات هبأ

بطل البداوة لم يكن يغزو على

(تسك) ، ولم يك يركب الأجواء

لكن أخو عجيل حمى صهواتها

وأدار من أعراقها الفيجاء

يأليا الشعب القريب ، اسامع

فأصوغ فى عصر الشهيد رثاء؟

لم أجمت فاك الخطوب وحمرت

أذنيك حين تخطب الإصفاء؟

ذهب الزعيم وآتت باقى خالده

فانقد رجالك ، واختر الزعماء

ولوح شيوعك من تكاليف الوعى

واحصل على شتيانك الأعباء^(١٧)

أولية التجديد فى اللغة :

لعل أخطر ماكان يواجهه الشاعر العربى فى بداية حركة التجديد ، من آثار غلفات عصور الانحطاط أو عصور العقم الفنى ، مشكلة الازدواج اللغوى الذى مايزال قدر منه قالما حتى الآن . فقد اتسعت مساحة الهوة بين لغة الحديث ولغة الكتابة ، والكتابة الشعرية بخاصة ، وأوشكت لغة الشعر الجليد فى بعض الفترات والحظ أن تصبح لغة أجنبية ، مما حدا بشعراء عصور الانحطاط إلى المبروط باللغة إلى أدنى مستوى ، فى محاولة من الشاعر للاقترب من أبناء المجتمع الذى يعيش فيه . ولهذا السبب وحده فقد كانت حركة الإحياء بالأساس حركة إحياء لغوى بالغنى الخاص الفصيح ، وعاد الشاعر الإحيائى إلى البحث عن اللغة الفخمة المجزلة التى كانت سائدة فى عصور الازدهار اللغوى والأدبى .

ولم تكن تجاة عصور الانحطاط - والعصر العثاى على وجه الخصوص - قاصرة على لغة الشعر وجعلها لغة ركيكة أو لغة وسطا بين العامية والفصحى ، وإنما تعدت اللغة إلى المعنى وإلى الحياى الشعرى وساعدت على إبعاد العربى عن الشعر وعن لغته وتفكيره وأسلوبه . ومكّن تلك الجباية أن اللغة العربية الفصحى لايرضها الطفل العربى صغرا ولايترب على أساليبها طفلا وصبا . ونتيجة لذلك كان لايد أن تسوء حالة اللغة ، ومن ثم تسوء حالة الأدب . ولأعجب بعد ذلك أن تسوء وتشوه أساليب التفكير العقل . وعلى ضوء هذه الحقائق تبدو أهمية الشاعر الخقيق . ذلك أن الشاعر الأصل هو الذى يمتلك - فى كل عصر - ناصية لغته و أحدث ماوصلت إليه من دلالات ، ليس ذلك وحسب وإنما هو الشاعر الذى يمتلك طاقة إبداعية ووعيا لغويا ، يمكنه من مسح عبار الزم عن وجه اللغة ، وتنقيتها دالليا من صدأ الاستعمال المتكرر .

وتجديد اللغة لايعنى المروج على قواعدها وأصولها . ولايعنى تحميم التركيب المنطق أو الدلال . وإنما يعنى أن لايتنصل اللغة عن حياة صاحبها ، عن عصره وعن تجاربه ، بل لايد للغة الشاعر أن تحمل صورة عصره وظلال عصره لاختلال أى عصر من العصور ، كما ستحاول تبين ذلك فيما بعد . وترتبطأ على ذلك فإن كل لفظة ينبئ أن ترتبط بعصر الشاعر ، وأن تأخذ لون هذا العصر وصورته ومعناه ، وليس هناك مواصفات شعرية ، أو قواعد جازمة لأساليب هذا الاستخدام ، وليس هناك أيضا مابسى لغة شعرية ولغة غير

من القلو والمكايمة سوف يدلع هذه الملاحظات إن لم تؤكد معها حقيقة موضوعية لاينبغي أن تكون خافية عن وعي الدارس على الأقل، وهي أن الشاعرين شوق وحافظ و شعراء آخرين من الجيل الذي ظهر بعدهما ، قد كانوا يمتلكون طاقة خارقة على تجاوز سجة قرون أو أكثر من قرون الانحطاط الأدبي واللغوي ، وصلت خلالها اللغة العربية إلى درجة من الانطفاء ، ولم تعد قادرة على الحياة والإبداع ، وغير قادرة على التعبير عن أشواق الإنسان وحسنيه إلى آفاق جديدة متقدمة .

والآن إلى النص للوعود به من شعر حافظ بلغته القاموسية التراثية ، وهو نص تم اختياره بطريقة عشوائية ، وهو جزء من قصيدة يرى فيها الشاعر صديقه المرحوم قاسم أمين :

لله قِرْلَةٌ كُنْتُ من رَجُلٍ
لو أَنه لَهْكَ حِوَالِلُ الأَجَلِ
خُلِقْتُ كَنَفَاسِ الرِّيحِ إِذَا
أَسْخَرَنِي فِيهَا الْعَارِضُ الْغَطْلُ
وَيَئَانِلُ لَوْ أَنهَا مُزَجَّتْ
بَطَبَالِحِ الأَيَّامِ لَمْ تَعْمَلْ
جَمُّ الحَامِدِ غَيْرُ مَنِّهِمْ
جَمُّ الخَوَافِغِ غَيْرِ مَسْتَلِكِ
يَسْأَدُونَ الأخْلَاقَ رَافِلَةً
من قِاسَمٍ في أْبْجَحِ الحِطْلِ
كَيْفَ انْطَوَيْتَ بِهِ عَلَيَّ عَجَلُ
أَكْثَرُ تَكُونُ مَصَارِعُ الدُّوَلِ
بِأَطَالَعَا لَلشَّرِّ لَنْجٍ بِهِ
نَحْسُ النُّحُوسِ لَفَرٍّ في (رُحْلِ)
هَلَا وَصَلْتَ سُرَّكَ مَسْتَقِلًا
عَلَى السَّعُودِ تَكُونُ في الثُّغْلِ
مَالِي أَرَى الأَجْدَاثَ حَالِيَةً
وَأَرَى رُبُوعَ النِّبِيلِ لِي عَطْلِ
فَإِذَا الْكِنَانَةُ أَطْلَمَتْ رَجُلًا
طَاحَ القُفُوءُ بِهَذَا الرَّجُلِ
أَوْ كَلِمًا أُرْسِلَتْ مَرَلِيَةً
من أَعْمَى في إِسْرٍ مَرَحِلِ
هَاجَتْ لِي الأَعْرَى فَنِينُ أَسَى
فَوَصَلْتَ بَيْنَ مَدَامِجِ المَقْلِ
إِنْ عَاصَنِي فِيهَا فَجَعْتَ بِهِ
شُعْرِي هَذَا الدَّمْعَ يَشْفَعُ لِي
وَلَقَدْ أَقُولُ وَمَا يَطَالِقُنِي
عِنْدَ البِدِيَةِ قَوْلُ مَرْحَلِ :
يَاصْرِسِلُ الأَفْئَالِ يَهْرِبَا
قَدْ عَزَّ بِمَمْلَكَ مَرْسِلُ المَثَلِ
بِأَوَالِشِ الآرَاءِ صَالِبَةً
يَرْمِي بَيْنَ مَقَاصِلِ الحِطْلِ

شعرية . وإنما لغة كل شاعر حقيق صيغة حميمة بينه وبين الواقع الذي يتعاشق معه ويتلمح به ، وبعبارة أخرى هي صيغة بين لحظة الإبداع ولحظة الوعي بالعالم الخارجي .

ومن خلال التبع العابر لتجربة اللغة عند الشاعرين - شوق وحافظ - نجد أنها على مدى مائتيهما من تفاوت في الثقافة والموهبة يستخدمان لغة قاموسية مشتركة ، هي لغة الشعر العربي الموروث ، ومفرداتها لا تنطوي على قدر لامت من التجديد ، وإن كانت عملية الإحياء ووصل الماضي بالحاضر لائحلو من محاولة جريئة ومن تمهيد خطير للتجديد . ولاستطيع أن تبين أهمية دور الشاعرين الكبيرين وغيرهما من شعراء جيل مرحلة الإحياء إلا عندما نراجع أثر الدور اللغوي الإيجابي في من أتى بعدهم من الشعراء ، سواء شعراء للدرسة الرومانسية أو شعراء الحركة التجديدية .

وهنا يأتي دور توضيح أو تبين الفارق بين اللغة القاموسية واللغة النابضة بالحياة ، حياتنا نحن لأجاة غيرنا من الناس في أي عصر من العصور ، وهي - كما سئى - لغة العصر ، لغة الرؤيا والتجربة ، وهي تختلف عن اللغة القاموسية الجردية ، وعن اللغة الرومانسية الماسية المجنحة للشحنة بالأتائق والألوان الزاهية . للقطع القصير التالي من قصيدة للشاعر سعدى يوسف :

للفي ويسان ، غيتا
وحيلنا ،
وقادما لنور الفجر والتظلم
لقدما الجذور المرة الأولى ،
وقدما الخمر .

كل الكلمات في هذا القطع عرية قديمة لكن الاستخدام جديد ومعاصر ، أو بتعبير آخر ظلال الكلمات في هذا القطع هي ظلال عصرنا نحن ، ويسان ، التي يتحدث عنها بالكلمات بظلالها المعاصرة هي قرية فلسطينية اغتصبا العدو الصهيوني ، فصارَتْ قَرْيَ فلسطينية مقاتلة ، أو أنها صارت رمزا للقي الفلسطيني . والغناء والصلاة والتذوُّر رمز للتضحيات ، أما الجذور المرة فهي المحاولات الفاشلة التي تسبق المحاولات الناجحة وتسبق الخمر التاضح . هذا ما مقصده تمامًا باللغة الجديدة ، وهي - كما لاحظنا - لغة متوترة متوقدة بتناولها الشاعر - إذا جاز التعبير - وهي في حالة ترقد ، ويظل يشكل منها تجربته إبداعا وعلى غير مثال مسبق ، واللغة في مثل هذا الشعر كالمرآة في حياة الشعراء ليست واحدة ولا يمكن أن تكون كذلك ، وفي نفس الوقت هي أسرع واحدة من حيث المفهوم والتفاصيل .

ولكي تبين الفارق - كما أسلفنا القول - بين لغة القصيدة الجديدة ولغة القصيدة الإحيائية فلا مفر من إيراد نص شعري لأحد الشعراء ، ولكن للشاعر حافظ إبراهيم حيث تعرب لغته أكثر من لغة زميله من لغة الشعراء القدماء وتكاد تجعل منه نسخة منهم ، بالرغم من فارق الزمن الذي يكاد يزيد على ألف عام . ولكن يبدو أنه من الضروري - قبل إيراد النص - أن نشير إلى أن قدرًا غير قليل

لله آراء شأوت بها في الخالصين نوايع الأول^(١١)

ما الذى يمكن للباحث أن يجده في معجم هذا الجزء من القصيدة من مفردات غير تاريخية وغير قاموسية ، هل يستطيع أن يعثر على مفردة واحدة تبض بدلالة معاصرة أو تركيا لغويا يعطى اللغة إحصاء مغايرا لما أعطته لغة البحزى والشرىف الرضى . وربما كانت لغة هذين الشاعرين أكثر اختلاجا بالإضافات للدهشة من هذه اللغة القاموسية الباردة الجامدة المنقولة من المكب كما تنقل الأحجار القديمة من للبابى المتقدمة تستخدم في إقامة بيان أخرى . حقا إن الاستخدام الشعرى للقاموس اللغوى هو مايفرق بين الشاعر الكبير والشاعر الصغير ، ومايفرق بين الشاعر وغير الشاعر ، فالاستخدام الشعرى يتلخ على اللغة إحساسا نابضا بالحوية ويعطيا خلالا لم تكن لها من قبل .

أولية التجديد في الصورة الشعرية :

الفن في مفهومه العام - قديماً كان أو حديثاً - هو تصوير الحياة للمادة والشعورية . فالرسم يصور بالألوان ، والمثال بالحجر ، والشاعر يصور بالكلمات . والشعر في أحد تعاريفه المعاصرة هو التفكير بالصورة ، والصورة الشعرية هي جوهر التعبير الفني في القصيدة العربية . ولم يتعد تعريف الحديث للصورة الشعرية كثيراً عن تعريف القدماء . وبالرغم من أن مصطلح الصورة الشعرية أو «الصورة الفنية» مصطلح حديث ، صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربى والافتقار إلى ترجمة ، فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم ، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص الخاصة للفن الأدبي . وقد لا نجد للمصطلح - بهذه الصياغة الحديثة - في التراث البلاغى والنقدى عند العرب ، ولكن للمشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث موجودة في التراث ، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول ، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام . إن الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر . قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته ، فتتغير - بالتالى - مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها ، ولكن الاهتمام بها يظل قائماً مادام هناك شعراء يدهشون ، ونقاد يحاولون تحليل ماأبدعوه ، وإدراكه والحكم عليه .^(١٢)

ومثل هذه الشهادة دلالة على التواصل والتأثير المتبادل بين الماضى والحاضر ، وفيها لشروط للمادة الوجودية القائمة على التعديل المستمر في الوجود المستمر . ولأن عصور الانحطاط تطل طاقة التعبير والتعديل فقد ظلت بعض نظريات القدماء عن الشعر أكثر تطوراً وقبولاً لتعديل المستمر من نظريات بعض المعاصرين ، يمكن أن نعرف أن عدداً من أولئك القدماء قد كانوا يرون الشعر أهم وأعنى من مجرد الوزن والقافية ، وأن الصورة الشعرية ، أو ما نطلق عليها نحن هذه التسمية أو المصطلح ، قد كانت أهم العناصر التي يجمل الشعر شعراً . ولأن شعراء الإحياء لم ينسجموا مع مثل هذه النظرة

فقد ظلت عنايتهم بالصورة الشعرية محدودة ، أو مفقودة تماماً ، كما هو الأمر عند حافظ إبراهيم الذى لم يبرح مناخ الشعر العربى القائم على الفكرة لا على الصورة ، وعنايتهم يحاول الدارس البحث في شعر حافظ عن صورته تختلف في تركيبها عن تركيب الصورة كما هي عند شعراء العصر العباسى على أحسن الأحوال ، بعكس شوق الذى يشاطره الاهتمام بالصورة والفكرة وبالحاكي المنظومة والتراكيب التقليدية إلا أنه حاول الفرد في بعض الأبيات وفي بعض المقاطع ، سيما حين كان يسترجع في ذاكرته كثيراً من الصور الشعرية الموروثة لأبى تمام ، أو المتنبي وابن زيدون وأضرابهم : وحين كان يتأمل الصورة الشعرية في الأدب الغربى الذى عاشه حقيقة من الزمن ، ومن هذا التأثير المزدوج خرج جديد شوق واستطاع أن يأتى ببعض الصور غير للآلوفة ، وأن يقترب - في بعض التجارب الرومانسية القليلة - من المناخ الجديد كما في قصيدة أنس الوجود :

أيتها السحبي بأسوان داراً
كأنك تريد أن تنفلسا
أخضع النمل ، وأخضع الطرف وأخضع
لأشاحول من آية الدهر غصبا
قف بخلك القصور في ألم فراق
تمسكاً ببعضها من الذعر غصبا
كعذارى أخفين في الماء غصبا
ساجيات به وأهدين بفساً
مشرفات على الزوال وكانت
مشرفات على الكواكب نهضا
شاب من حشوها الزمان وشابت
وشباب الفنون مازال غصبا
رب نقش كأنها نفس الصفا
نع منه اليبدين بالأس نهضا
ودهان كلامك الزيت مسرت
أعصر بالسراج الزيت وفسا
وعسوط كأنها هسب رجم
حنت صنعة وطولا وعصرها
وضحايا تكاد غشي وترعى
لو أصابت من قدرة الله نهضا^(١٣)

إن هذا المقطع من قصيدة «أنس الوجود» يؤكد قدرة شوق على ابتداء الصورة الجزئية التي تتلاحق وتتألف لكي تشكل الصورة الكلية ، لكن هذا القطع يكاد يبدو شياً في سياق القصائد التي يتكون منها ديوان شوق ، واستثناء بعض أبيات متفرقة هنا وهناك فإن شوق لم يحاول استغلال هذه القدرة ، ربما لميله نحو التقليد والمحاكاة ، وربما لخوفه من الاقتراب من العوالم الشعرية غير الآلوفة . ولهذا فقد كان شوق الشاعر العربى الوحيد بين شعراء عصره الذى حاول إنشراح قدرته على الحديث ، وحاول عماداً الهروب إلى البداوة لغة وصورا وأحيانا في الموضوعات ، وكان الشاعر العربى الوحيد أيضاً الذى وجد صعوبة في لجم ترجمده على القديم . ومنذ كان

والشكل بمفهومها الحديث ، وإن كانوا قد عرفوا ما يقرب منها ، ابتداء من مصطلح «اللفظ والمعنى» عند الجاحظ إلى مصطلح «النظم» عند الجرجاني ، وهي قضايا تحاول الإشارة من قريب أو بعيد إلى قضية الثقال والفكرة ، أو أسلوب التعبير ووجهة النظر التي يعبر عنها هذا الأسلوب .

ولأظن أن أسعد بعد كل الجدل الذي دار ويدور حول خطأ فكرة الفصل بين الشكل والمحتوى يستطيع أن يشير إلى موضوع الفصل إلا في مثل هذا المجال النقدي الذي يحاول توضيح معنى جديد أو قديم في إنتاج شاعر ما أو رؤاى ما ، فالعمل الأدبي - شعرا كان أو قصة أو مسرحية - يتألف من عناصر فنية ومعنوية مترابطة لا يمكن تخفيفها أو النظر إليها منفصلة متباعدة ، وكل عنصر منها يتدمج في الآخر ويتحلل فيه ، ويتحقق معه كيانا جديدا موحدا له خصائصه وملامحه وأبعاده .

والشكل الذي يتجدد مع عتواءه ويتغير بظهوره مع كل مجلد يصيب الحياة هو دون شك أوضح أوزان التجديد في الأدب ، لأن التجديد في الموضوعات يحتاج في قوالبه القديمة ، ولا تظهر أهمية الموضوع الجديد إلا عندما يتلاحم مع شكله الجديد . وقد أدرك كل من شوقي وحافظ - على اختلاف درجيات هذا الإدراك - أهمية التجديد بل ضرورة هذا التجديد ، وسأحاول كل منهما - كما رأينا - التجديد في موضوعات الشعر ، لكن هذه المحاولات ظلت قاصرة وغير منتظرة . وكان شوقي قد حاول الخروج على القصيدة الغريبة ، وبدأ في وضع الخطوات الأولى في بنية المسرح العربي الشعري .

وقد حاول حافظ أن ينافس نظيره في مذاهبه إليه من أساليب التجديد في الشكل الشعري ، فكذب أو نظم مادعاها بـ «منظومة» تمثيلية ، استوحاها من ضرب الأسطول الإسطال لمدينة بيروت انتقاما من الأتراك ، وكان ذلك عام ١٩١٢ . ويشير حافظ في تقديم المنظومة إلى أنه «قد فرض هذه الرواية بين جريح من أهل بيروت وزوج له اسمها دليلى» ورجل عربي . وبين هؤلاء الثلاثة تجرى حوادث المنظومة . وإذا كان مسرح شوقي الشعري يمد كثيرا عن مفهوم المسرح الشعري الحديث والقديم فإن المنظومة التمثيلية التي كتبها حافظ تتباعد عن مسرح شوقي بنفس المسافة التي يتباعد بها مسرح الأسيوط عن أسلوب المسرح . وهذا نموذج صغير من تمثيلية حافظ :

ليل .

إني أرى من بعيد جماعة مقبلينا
لعمل فيهم نصيرا
لعمل فيهم نصيرا
لعمل فيهم نصيرا
لعمل فيهم نصيرا
لعمل فيهم نصيرا
لعمل فيهم نصيرا
لعمل فيهم نصيرا

هون عليك غاملك إلى سميت أنسبنا
أظن هذا جريحا يشكر الأسمى أو طعنا
بأسف ماذا دهاه بإعاده عريننا

طالبا في فرنسا وهو يكبح جياح عواطفه المطلقة نحو التجديد لظلال قديما يسترجع رواسم الأقدمين ، ويستخدم معاييرهم الفنية والبلاغية ويقلدهم في بناء الصورة الشعرية . ولو قد ترك موهبته العظيمة على سبيلها لكان أول المجددين الحقيقيين في الشعر شكلا ومضمونا ولا أفرغ طاقته العظيمة في تقليد القدماء وشاكلتهم والنسج على متوالفهم ، لكن يثبت لمعاصريه أنه شاعر حافظ يخرج من بين كعب التراث ، ولا ينجي من باريس ، أو من صفحات فيكتور هيجو ولامرتين ولاهوتيين . وقد حاول شوقي ضيف أن يجد مبررا في اتجاه شوقي نحو هذا المنحى عندما دافع عن للمعارضات في شعره ، وقد اعتبرها مجرد «نقط ارتكاز تدلنا على أن الشاعر حتى غاية شديدة بدرس الشعر العربي ويعونه التي سبقته . وهو درس انتهى به إلى فهم أسرار الصنعة ومعرفة أصولها معرفة جعلت الناصر حليفه في أكثر مبارياته ، إن لم يكن فيها جسيما ، فقد تلقى أصول الصياغة العربية في الشعر ، ولم يبق هناك كلمة شاعرية أو لفظة موسيقية لم يعرفها شوقي . فقد أحاط علما بكلي القوالب الصوتية» .^(٧)

إن هذا التعبير يصح لو أن شوقي قد قصر اهتمامه على للمعارضات في فترة الدرس والإعداد وفي بداية حياته حين كان بحاجة إلى أن ينجذ أصول الشعر العربي القديم ، ولكي يتجاوز أساليب الماضي إلى الحاضر من ثمّة إلى المستقبل ، لكنه ظل مرتبطا بالتأويل القديم أو المثال السابق ، يماكيه معارضا أو مقلدا ، حتى أقصد عليه هذا النيج قدرته الفائقة على التجديد ، في مجالات كثيرة ، ومنها مجال الصورة الشعرية ، حيث اقترب معها الشاعر من متاح قصيدة العصر كما في المقطع السابق ، وكما في أبيات تتناثر في بعض القصائد ، ومنها هذان البيتان من قصيدة رثاء لسعد زغول :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها
فألقى الشرق حيا فبكاهما
لسبق في السركب لما أملت
«يوشع» همت فنادى فحنانها

إن الصورة هنا ، في هذين البيتين تقرب من مجال القدرة على خلق الإحساس للمادل ، والإبداع الذي يخلقه اسم «يوشع» ، ذلك النبي المهارب الذي أوقف الشمس عن المغيب حتى يتمكن جيشه تهاليا من سحق الأعداء وتدميرهم ، وهو نفس المبادل الرمزي تقريبا الذي حاول الشاعر أن يستلهم في صورته الشعرية حين غنى أن يصيح «يوشع» وأن يوقف الشمس أو سدد زغول عن المغيب ، حتى تستكمل تلك الشمس مهمتها في تحرير الأرض ودمر الأعداء الغزاة . ومثل هذه الصورة المتجددة والمتناثرة في قصائد شوقي كثيرة ، لكن القليل منها فقط هو الذي ينبض بالحد الأدنى من الإبداع والتجديد .

أولية التجديد في الشكل :

لم يعرف العرب - إلى عصر شوقي - ما يعرف الآن بقضية المحتوى

ليلى :

لقد دهسته الدنيا من حارة الخالطينا
صبوا علينا الرزايا لم يحقوا الله لنا
فخلفوا من أفاه إن كنتم فاعلينا

المرى :

لايمانى، وتجلد أrale شها ركينا
أبشر فذلك ناج واصبر مع الصابرينا

الطيب :

أواه ا إلى أواه بالوت أسي رهينا
جراسه بالمشات نعي الطبيب المطينا
وهن قريب سيفي غفر الفباب حزينا (١٨)

وقد انتهت الخيلية المنظمة بوفاة الجريح ، وكانت - كما يبدو - المحاولة الأولى والأخيرة لحافظ إبراهيم في مجال المسرح وفي مجال التجديد في شكل القصيدة العربية . أما شوقي فقد كانت تجربته أوسع في مجال الشعر المسرحي ، وكان أول رالد يقود حركة تجديدية في الشعر العربي جعلته قادرا على استيعاب الأسلوب الشعري المعاصر الخارج على القصيدة الخنائية للفرقة الصوت ، ولم يكف بشعر الحكاية أو الأكصوصة القائم على السرد ، لكنه مضى إلى أبعد من ذلك إلى إدخال لغة الحوار وإلى استخدام المونولوج . وإذا كان شوقي قد فشل في امتلاكه وهي تام المسرح ، وعجز عن فهم جوهر الدراما فإنه بمسرحياته السبع قد أثبت صدقه في التزوع إلى التجديد ، وكان رالد هذا النوع من التجديد في الشعر العربي .

هوامش

- (١) رفاة الطيطاوى : غنيمت الإريز ، ص ٧
- (٢) حر الدين إسماعيل : الشعر العربى للمعاصر دار الكتائب العربى ، ص : ٢٢
- (٣) طه حسين : حافظ شوقي ، المؤلفات الكاملة القسم الأول - دار الكتاب اللبناني ص ٩٢٣
- (٤) نفسه : ٤٩٥ .
- (٥) أسعد الحرقى في كتاب عثراته (وطنية شوقي) ولساني الكليات كتاب (مصدر من مسلة قرأ) عثراته (شاعر الشعب) وهما ميثاق بالإسراف في التاء .
- (٦) طه حسين ص ٥٠١ .
- (٧) نفسه : ص ٥٠٤ .
- (٨) نفسه : ص ٥٠٩ .
- (٩) عباس محمود العقاد : الديوان ، ص ٩٠ مطبع دار الشعب القاهرة .
- (١٠) ديوان حافظ إبراهيم ص ١١٩ ، دار العودة بيروت .
- (١١) نفسه : ص ١٠١ .
- (١٢) شوقي شبيب : شوقي شاعر العصر الجديد ، ص : ٨٧ ، دار المعارف بمصر ط ٢ .
- (١٣) ديوان حافظ إبراهيم : ص ٢٧٩ .
- (١٤) ديوان شوقي : ص ١٧ دار الكتاب العربى بيروت .
- (١٥) ديوان حافظ : ص ١٥٩ الجزء الثانى .
- (١٦) جابر مصغور : الصورة الفنية ص ٥ المقدمة ، دار المعارف بمصر .
- (١٧) ديوان شوقي : ص ٥٧ .
- (١٨) شوقي شبيب : شوقي شاعر العصر الحديث ، ص ٨٠ .
- (١٩) ديوان حافظ إبراهيم : الجزء الثانى ص ٧٣ .
- (٢٠) بدوى طيانه : التيارات المعاصرة في النقد الأدبى ص ٢٨١ .

ولم يقتصر جهد شوقي التجديدى - في مجال الشكل - على الخروج بالقصيدة العربية من مجال الخنائية والصوت المفرد ، وإنما حاول في مسرحه الشعرى بخاصة أن يزواج بين البصر ، وأن يفيد من مجزواتها ثلاثة حققت بعض التغيرات الشكلية ، مما دفع بعض النقاد إلى القول بأنه قد « جاء بأوزان جديدة لأعده للعروضيين جاء » . (١٨)

ومن ذلك قوله في مسرحية جنون ليل :

زيباد ماذا قيس ولا هـ
إلام بالقيس لا تطبخ العا
ومن للمسرحية ذاتها :

هلا هلا هيا اطوى الفلا طبا
وقسرى الحيا لبسناج العيب
وفي مسرحية مصرع كليوباترا :

ملكى روى هذه الفكر
جند روى يعمد البدر
في سبيلها يركب السمر

وسواء كان هذا الاتجاه تجديديا في الأوزان وخروجيا على مجرى الخليل ومجزواتها ، كما ذهب إلى ذلك الدكتور طيانه ، أو أنه لا يعدو مجرد تصرف ماهر في حدود البصر الموروثة واستغلال جيد يعتمد على الضاعيل الأساسية لكل من مجرى البسيط والمتدارك ، فإن الشاعر الكبير قد استطاع أن يميل القصيدة العربية تستجيب لقدر غير قليل من التجديد في الشكل ، وأن يطوعها لتكون قادرة على تمثل روح المسرح ، بما تقدمه من مادة درامية أولية لا تخلو من الجهد والمطاعة ولا تخلو من قدر من الجودة .

متعبية

تتوقف

وحافظ

نبيلة إبراهيم

سيظل السؤال عن معيار موضوعي يقاس وفقا له النتائج الأدبي . ويفسر سمو بعضه على البعض الآخر من ناحية القيمة الفنية ، وقادرة بعضه على الانتشار زمانيا ومكانيا أكثر من البعض الآخر - سيظل هذا السؤال الشاغل الأول للنقاد مهما اختلفت مناهجهم وتباينت طرقهم في التحليل .

ألم يفكر ابن سلام الجعفي - أول ناقد مهجى في تاريخ النقد العربي - في أن يضع معيارا موضوعيا يقاس به قيمة الشعراء بحيث يتمكن من وضعهم في طبقات ؟ وإن دل هذا على شيء فإعنا يدل على أن النقد منذ أقدم العصور يسعى إلى الكشف عن سر العلاقة بين المبدع والمخلق . بقدر ما يحاول أن يعزل تفاوت هذه العلاقة في الدرجة .

وقد بما أدرك نقاد العرب كذلك أنه قد تكون لشاعر ما شعبية تفوق شعبية غيره من شعراء عصره . فقالوا عن اللحن العبارة المشهورة : « ثم جاء الحنن فألأ الدنيا وشغل الناس » وهي عبارة - فضلا عن أنها لم تطلق على غير الحنن من المميزين من شعراء عصره - تشير إلى معيار تقدي جديد يمكن أن نسميه شعبية الشاعر .

وقد لا نكون مبايعين إذا عن استخدمنا هذه العبارة نفسها في الحديث عن الشاعر شوقي بصفة خاصة فنقول . « ثم جاء شوقي فألأ الدنيا وشغل الناس » .

عريض من الساس الذين يمثلون في هذه الحالة وحيدة قوية مناسكة . تثبت للشاعر قدرته الإبداعية مهما تمازجت في الحكم عليها آراء الأفراد . ومعنى هذا أن الشعبية هي تحقيق للعملية الفنية في أعلى مطاوعها ، ذلك أن الإبداع في هذه الحالة يكون قد أدى وظيفته الاجتماعية أداء كاملاً عندما يتفصل النتائج الفني عن مبدعه .

والسؤال عن الشعبية يتجاوز السؤال عن موطن الإبداع . ذلك لأنه إذا كان لكل شاعر مجال خاص لإبداعه ، فإن الشعبية تعني تجاوز البحث في الفن ذاته ، إلى ما وراء هذا الفن ، أي إلى الامتداد الإبداعي الذي يربط ، لا بين الفن ومتلقيه الفرد . سواء كان هذا المثلث متلوفا عابديا أو متذوقا عالمياً ، بل بين الفن وجمهوره

أما القطة الأولى فهي أن الكلام عندما يتشكل في إطار من التعبير الأدبي الفني فإنه يصبح نظاماً فوق النظام اللغوي ، أي أنه يتدرج في إطار نظام حضارى شامل . وعندئذ تصبح للنص قدسية القسم والقانون ، أى أنه ينتج عنه الزيف . وتتصلق به الحقيقة وهذا هو الدافع الحقى الأول وراء تملك الجماعة بنص من النصوص وسطفه وتزديده .

وأما القطة الثانية فهي أن مثل هذه النصوص ، التي تعد تراكيبات من الماضي والحاضر ، ليس لها طابع العالمية . بل إنها مرتبطة كل الارتباط بالمكان والزمان اللذين تعيش فيها الجماعة . وتعتبر آخر نقول إن مثل هذه النصوص تنبئ عنها صفة العالمية ، وتتصلق بها صفة الشعبية . وهذا هو الفرق الأساسي بين مفهوم العالمية والشعبية . فإذا اكتسب نص صفة العالمية ، فإما يرجع ذلك إلى قدرته على توصيل ما هو إنسانى إلى أكبر عدد من الشعوب . أما عندما يكتب نص صفة الشعبية فرد هذا إلى أن هذا النص أصبح جزءاً من الكيان الحضارى الذى يعيشه شعب من الشعوب .

٣

ومن هذه المقولة الأولى نأفى إلى المقولة التالية التى ترتب عليها . وإن لم نبرهن عليها بعد ، وهى أن ما خلفه شوق من نصوص مختلفة ليس مجرد نصوص فنية جالية . بل إن هذه النصوص تتعدى كماعتها الجالية لتصبح لها الكفاءة الحضارية . أى تصبح لها القدرة على أن تكون نظاماً فوق النظام اللغوي .

ونحاول الآن أن نتوسع في هذا المفهوم ، واضعين في الحسبان على الدوام الربط ، من حيث مفهوم الشعبية . بين النص الذى يعد إرثاً حضارياً فيحفظ ويرود ، والنصوص التى خلفها أمير الشراء .

إذا كانت الشعبية تعنى الاصطلاح والاتفاق حول مجموعة من النظم الرمزية التى تتنظم وتتكامل مكونة شكل الحياة . وإذا كان الاتفاق يتم أولاً حول مفاهيم عميقة فنية . فإن هذا يعنى أن الجماعة لا تتكون إلا من خلال علاقات متداخلة بين الأفراد . كما أنها لا تتكون إلا إذا صحت من هذه العلاقات للتداخلة أسلوبياً . أو يتصير أثر إنها لا تتكون إلا بعد أن «تسلب» نظام حياتها . وليست العلاقات المتداخلة علاقات مادية فحسب . بل هى علاقات ترتبط بكل جانب من جوانب الحياة . المادى منها وعبر المادى . والمزى منها والعنى .

وإذا نحن ألقينا نظرة شاملة على نتائج شوق الشعرى والنثرى والمسرعى . وجدناه في جملة ما ينحو إلى أسلبة نظام الحياة . بمعنى أن شوق لم يكن مهوماً بمشاكله الذاتية الخاصة ، فنحن لا نكاد نحس بمشكلة ذاتية واحدة في كل أعاليه الضمعة . وإمّا كانت هموم شوق هموماً جماعية . ولم تكن وسيلة التعبير عن هذه الهومى هي الشكوى منها . بل كان التعبير عنها عن طريق إيظاها من خلال الاصطلاح على نظام . وإذا كنا قد رأينا أن النظام الذى يعيش في إطاره شعب

ويصبح ملكاً لجمهور عرض يستقبله ويردده بطرق مختلفة . أى يصبح جزءاً من علمه . وقد لا يكون الأمر مثيراً للدهشة إذا سيطر نتاج أدبي على جماعة من الناس تعيش في زمان ومكان محدد . ولكن الأمر يكون حقاً مثيراً للدهشة إذا ظل هذا النتاج يأسر الناس خارج حدود زمانه ومكانه ، وبخاصة عندما تتغير المعايير الفنية في كثير أو قليل .

٤

وهنا نجد أنفسنا أمام اصطلاحين هما «العالمية» و«الشعبية» . وعلى الرغم من تقارب الاصطلاحين شكلاً ، فإن الاختلاف بينهما كبير . ويمكن أن نقف عند حدود الاشتقاق اللغوي لكلا الاصطلاحين لنلحظ الفرق بينهما لأول وهلة ، فالعالمية نسبة إلى العالم ، والشعبية نسبة إلى الشعب . وإذا كان العالم هو مجموعة شعوب الأرض في أى زمان ، فإن الشعب مجموعة من الناس يجمعها مكان واحد محدد تماقت عليه أعصر طويلة . ويتربط على هذا أن العالمية قيمة تتعلق بها الشعوب ، بصرف النظر عن أطرها الحضارية التى تعيش فيها . أما الشعبية فهي قيمة ترتبط كل الارتباط بالإطار الحضارى الذى تعيش فيه جماعة من الناس . وعلى الرغم من أن العالمية تبدو ، في هذه الحالة ، أوسع نطاقاً من الشعبية ، فإن الأسباب التى تؤدي إلى شعبية نتاج أدبي ما أكثر تعقيداً من تلك التى تؤدي إلى العالمية . على أننا نود ، قبل أن نخوض في تفصيل هذا الموضوع ، أن نتفق بادية الأمر حول مفهوم الشعبية .

وقد يغضب بعض الناس - ونحن نبحث في شعبية شوق - أن نأخذ في شرح مفهوم الشعبية من خلال فهمنا لذلك النوع الأدبي الذى تتلصق به صفة الشعبية منذ الأول ، وهو الأدب الشعبي . على أننا نود أن نعلمين هؤلاء ، ففكر أنه لا يعيننا في هذا المجال الجماعة صاحبة هذا الأدب . ولا يعيننا لفه هذا الأدب . وإن كنا نعتز بها كل الاعتراز ، بل يعيننا أن ننشر مفهوم الشعبية في إطار الأسباب الخفية التى تجعل التعبير ملكاً لجماعة كبيرة من الناس . حتى إن كل فرد يرى من حقه أن يستخدم هذا التعبير في الوقت المناسب وكأنه من إبداعه الشخصى ، وإن أدرك كل الإدراك أنه ليس سوى فرد في جماعة ورثت هذا التعبير . وقد يظهر هذا التعبير في شكل حكايات أو قصص بطولي أو رمزي ، وقد يتشكل في أغان غمس كل جوانب الحياة . أو في أقوال مأثورة ، وقد يتشكل في شكل حركى أو إيقاعى ، أو في أمثاط من السلوك . وكل هذه الأشكال ليست سوى ترويعات لنظام متكامل هو ما نطلق عليه النظام الحضارى لشعب من الشعوب . وإذا كانت الحضارة نظاماً متكاملًا موصولاً من الماضي إلى الحاضر ثم إلى المستقبل ، وإذا كان هذا النظام لابد أن يصاغ في لفة أو في مجموعة من النصوص التى تعدد معالم هذا النظام ، فإنه يتفرع من هذا نقطتان رئيسيتان نتخذهما منطلقاً لشرح مفهوم الشعبية على مستوى التعبير الشعبي أو على مستوى التعبير الفردى سواء .

التصلة ، ذلك أن الأداء هو للسؤل عن أن يظل النظام حيا نابضا مع الجماعة . وإذا فهمنا الأداء بهذا المعنى ، فإننا نستطيع أن نقول إن الأداء هو فن توصيل النظام . ومن الممكن كذلك أن يسمى الفنان المؤدى فنان الحياة . وأن ينظر إلى فنه وسلوكه بوصفها أداء ، لأنها في الواقع أداء وتغلب للعملية الحضرارية .

ويتفق شوق مع المؤدى الشعبي في إطار هذا المعنى العام المفهوم الأداء ووظيفته . فهو مثله ، كان في حالة أداء فني مستمر لتصوص الماضي ، وهو مثله ، يمثل الحياة الحية بالنسبة للجماعة . ثم إن الجماعة تكون في نشد الحاجة إلى تجاربها مع تراثها . وإلى أدائها الفني ، بخاصة عند الإحساس الشديد بدواعي القلق . ولا تكون مهمة الأداء في هذه الحالة مجرد التوصيل ، بل الإثارة إلى حد المشاركة .

ولا يمكن أن تكون المشاركة فعالة إلا عندما يستند المؤدى في فنه إلى المعيار الحضاري الذي تأخذ به الجماعة المستقلة لفنه ، أي عندما ينظر وعين منه على الماضي وعين على الحاضر . فإذا نجح المؤدى في خلق الموضوعات والمواقف والمناذج المتشعبة من تراثه ، ووضعها في قالب جليد سائر تبار النشاط الحضاري الذي تعيشه الجماعة في عصره . فإنه ينجح في تحريك الاستجابة المباشرة للنظام الذي يلح عليه وتحمس به الجماعة في أصق أعينها . وهذا يفسر لنا كيف أن الأداء لا ينجح مرة واحدة . بل هو عملية مستمرة بالنسبة إلى الفنان الشعبي ، وهو خلق مستمر بالنسبة إلى الفرد الذي يبدع ويبدخله طاقة كبيرة من مكونات الوعي الجماعي .

ولقد كان أداء شوق لعملية الإبداع بوصفها استمراراً لرصيد التراث وخلق جديد في الوقت نفسه عملية مستمرة ، فطورا يكون هذا الأداء من خلال ما امتزج بكيانه من رصيد شعري هائل ، وهو يجهد نفسه في أن يكون هذا الرصيد عملا لقرانه وعملا لعصره . وقد يمثل له هذا الرصيد في شكل قوالب لغوية جاهزة ، أو في إنتاج موسيقى محبوظ يتزدد في نفسه . ولكنه ، في كل حال ، لم يكن يسلم نفسه للقوة المطلقة لأسر التراث ، بل كان يشت على الدوام قدرته على التبحر من عملية الربط المقيدة إلى عملية الربط الحرة . وتارة يكون الأداء تمثيلا للروايات التي تتراجع على ذاكرته حول بطولات نموذجية قديمة . وهو يتعمق هذه البطولات النموذجية مرة في تصورهما الأسطورية . ومرة في بعدها التاريخي . ثم يتعمقها أخيرا وهي مخرجة بحسه الحضاري للمعاصر . فإذا فرغ من الأداء التمثيلي النموذجي في شكل مسرحي أو قصصي أو شعري ، تحرك بدخله نموذج آخر قديم . وهكذا ... ويبدأ كان شوق مؤدبا قويا . أو كان فنان الحياة في كل لحظة من فترة إبداعه المخصصة

ولقد كان في أدائه للسمر محققا للعملية الحضارية التي تعد ذكرى لتراكبات وصلت من الماضي إلى الحاضر . وتظل هذه التراكبات تلح على الإنسان الذي يستوعبها حتى ينتج عنها نتائج جديدة . في غير الماضي وقلق الحاضر وأمل المستقبل .

من الشعوب هو خلاصة تركيبة حضارية معينة . فإن شوق الذي يعد بكونه النفسي وريث حضارة معينة ، ثم يتكونه التقاط أكثر أدباء العصر الحديث استيعابا لمكونات لتصوص هذه الحضارة . كان يطور في ذلك النظام الذي يعيش فيه الشعب المصري بخاصة والعرق بعامه .

وإذا كانت الحضارة تعني التراكبات المعرفية التي تصل إلى حد الامتلاء ، وأن هذا الامتلاء يثرى النظام المتسلط بتصوص مختلفة . فإن العملية الحضارية لا تتقف عند التراكبات المعرفية التي تصل من الماضي . بل إنها تكتمل بإعادة التفريق والتوزيع ، لأن الحضارة لا تعنى الثبات . بل تعنى إعادة التنظيم على الدوام . ولكن ما يفرغ من هذا الامتلاء إنما يختار من بين مواد التذكر . وفقا لمعايير إشارية تربط الموقف الحضاري القائم . ولهذا فإن من يستقي من نبع التصوص الحضارية يكون على وهي دائما بأنه يرى في النص ما يتفق وظروف الحياة ، بصرف النظر عن قيمة النص الذي يتمثل به . إذ إن النص لا يكون سوى مادة لتشكيل الحقيقة . وبهذا يكون هذا الإنسان المردد للتصوص . الذي يختار منها ما يتفق وموقف الجماعة . عامل استمرار للحضارة ، أي يعد جزءا من ديناميتها التي تشمل في الارتباط بالنظام والعمل على تغييره في آن واحد .

وإذا نحن قرنا بين عملية ترديد التصوص في الحياة الشعبية والدافع وراءها ، والدافع الذي كان يدفع شوق إلى الاستقاء من منبع التراث ، ابتداء من الشعر بإيقاعه ولغته ، إلى موضوعات مسرحياته وقصصه ، فإننا نجد أن كليهما يعيش العملية الحضارية المستمرة فكلاهما مشغول بعملية التذكر ، تذكر تراث الماضي الذي اتحد في شكل تصوص مربية ومدونة ، وكلاهما ينتق منها ما يعين على الحاضر ، أي أن كليهما يتأمل الماضي من خلال عملية التذكر الدائمة ، لصالح الحاضر الذي يثير في الإنسان الإحساس الدائم بالقلق ، وذلك من أجل مستقبل مأمول . وبتعبير آخر نقول إن كليهما يتأمل الماضي من بعد جديد . وهو لا يتعامل معه في حد ذاته . بل يتعامل معه من خلال حديثه مع نفسه . وبهذا استطاع شوق أن يواصل العملية الحضارية من خلال هذا التعامل العميق معها . كما استطاع في الوقت نفسه أن يضيف إلى رصيد التراكبات المعرفية رصيदा آخر ، عندما استطاع أن يجعل من تصوص الماضي حركة إيماء لأشكال لغوية ، وصور فنية ، ورموز أسطورية ، بل طقوس دينية .

ولم يكن شوق ينظر إلى الدور الحضاري للعملية الفنية بوصفه مجرد تذكر يأتي عفو الحاضر لرصيد الماضي . بل إنه كان ينظر إلى إبداعه بوصفه أداء متصلا للعملية الحضارية . وإذا ذكرنا كلمة أداء فإننا نود أن نوضح معناها ووظيفتها بالإشارة إلى ما يعنيه الأداء الفني في الحياة الشعبية ، وهو ما يسمى اصطلاحاً performance فالأداء الفني للتراث الشعبي جزء لا يتجزأ من العملية الحضارية

٥

وبهذا تحدث رسالة الشاعر بكونها رسالة كونية إلى جانب كونها رسالة اجتماعية. وهذا ما تعلبنا الإبداع على الدوام. على أننا إذا أضفنا إلى هاتين العبارتين قوله المأثور إن الشعر ابن أبوين هما الطبيعة والتاريخ. فإننا نجد أن الشاعر يقف بين ثنائيتين أخريين هما الطبيعة والتاريخ. ولنا صدد تعجبنا المفاهيم الفلسفية للكون والطبيعة والتاريخ. ولكننا نود أن نقول إنه لم يؤثر عن شوقي أنه شاعر الطبيعة الأول. ولا شاعر الكون الأول. بل ما أثر عنه أنه شاعر التاريخ الأول. ولكن. لو اقتصر مفهوم التاريخ على أنه مجرد رواية الأحداث أو الغنيل بها في مواقف عصرية مشابة. لما تحققت لشوقي تلك الشعبية. ذلك أن الشعبية بمفهومها الحضاري - كما سبق أن ذكرنا - لا تتكون إلا من خلال الاتفاق على نظام يصاغ في أشكال فنية يصطلح عليها. ولا يتحدد النظام بمجموعة من العلاقات الاجتماعية فحسب. بل إن هذه العلاقات الاجتماعية لا يمكن أن تناسك إلا في إطار نظام كوني. وهذا هو السر في صرامة النظام وقبليته في آن واحد.

ونستطيع أن نقول إن التاريخ عند شوقي كان له مفهوم خاص قد اتسع ليحضن الكون والطبيعة والرسالة الاجتماعية جميعاً، أي أن التاريخ أصبح متودعا للنظام الأجل

٦

وعندما بسط التاريخ للشاعر نفسه بحيث اقترب الماضي من الحاضر. بدأ الشاعر يعيش في شعره لعبة الجدل بين الماضي الحاضر والحاضر الغائب. أي لعبة الغائب الحاضر والحاضر الغائب. واللغة فضلاً عن أنها حصارية (ذلك أن حاضراً الجملة لا يتكشّف إلا من خلال الامتداد في البعد الزماني والمكاني). فهي أيضاً لعبة كونية. فالهدف منها ليس إدراك الخائل بين الأشياء في الماضي والحاضر. بل هو إدراك حقيقة الأشياء. والحقيقة جماعها الكون. ولهذا فهي لا تكف عن الظهور في هذا المكان أو ذاك. وفي هذا الزمان أو ذاك^(١). ولهذا فإن الماضي عندما كان يتراسخ على الشاعر. كان الشاعر يتتار من جزئياته ما يجد فيه كشفاً لحقيقة الحاضر. أو يجد فيه كشفاً لحقيقة كلية.

لننظر كيف اقترب الماضي من الحاضر في موقف من المواقف عند شوقي، فأخذ يصعد بالخائل بين الأديان إلى أن اختزل الموقف الكوني للإنسان القدم والحديث في نقطة:

رب شقت العباد أزمان لا كـ

سب بها يتشدى ولا أنبياء
فهيوا في الهوى مذاهب شتى
جسمتها الحقيقفة الزهراء
فسإذا لقسبوا قويسا لفا
فله بالقوى إليك اعتداء
وإذا آسروا جميلاً يستنـز
به فإن الجمال منك حياء

وإذا كنا قد وصلنا إلى تحديد المفهوم الخاص بشعبية البديع الفرد. أو بالأحرى شعبية شوقي، في إطار تحديدنا المفهوم الشعبية بمعناها الحضاري العام. فإننا يمكننا أن نتسلق بعد ذلك إلى مجال آخر من هذا البحث عندما نتساءل. كيف حقق شوقي بفته وفي فنه هذا المفهوم؟ وبعبارة أخرى: كيف استطاع شوقي أن يتجاوز مقومات فنه التأثيري الجمهور المحدود بزمانه ومكانه إلى جمهور أعرض بعيش في نفس المكان ولكنه يتجاوز زمانه؟

قلنا إن أسلبة النظام. أي وضعه في أساليب فنية تحمل معايير هذا النظام. هي الضمان للحفاظ على النظام. أي على شعبية الجماعة في إطار نظامها الحضاري. حيث أن الأساليب الفنية التي تكون ماثلة في ضمير الجماعة على الدوام. هي التي تحفظ لها صورتها إزاء النظام. ومعنى هذا أنه إذا كان للنظام قوة السطوة. فلا بد أن تكون اللغة الفنية التي تحمل هذا النظام لها القوة الآسرة المتسلطة. لأنها لو لم تكن كذلك. فقدت سر تعلق الناس بها. وبعبارة أخرى نقول إنه إذا كان النظام أسلوبياً مثالياً في الحياة يُسمّى إليه. فإن اللغة التي مهمتها الإثارة إلى حد المشاركة في هذا النظام ينبغي أن تكون مثالية. ابتداء من اللغة في حد ذاتها. إلى الرموز والمناذج القديمة. ثم إلى المعيار والقيمة. ومعنى المثالية أن يتخضع كل هذا للمعيار التاريخي لا للمعيار الفرد. وبهذا يتكسب التعبير القدرة على الاستمرارية. ويكون الاتفاق عليه عندئذ أكثر من الاختلاف. كما تكون حساسة للكثرة نحو أكثر من أهواء القلة.

وكان شوقي يعرف رسالته منذ أن بدأ الشعر بتحريك في نفسه. وظل وعيه برسالته ينبوع مع ثقافته. وكانت ثقافته تنمو من داخل تراثه ومن داخل حضارته لا من خارجها. بل إن ما استوعبه من ثقافة العالم الغربي. لم يكن له أثر إلا في إطار رصيد تراثه الحضاري. ومعنى هذا أنه إذا كانت الظروف قد قضت أن ينشأ شوقي في قصر الحاكم. فإنه مع نمو حسه الفني. وما صاحب هذا الحس من توتر. بدأ إحساسه بالغربة من هذا الجو الكهنوتي يتزايد. وهذا يفسر لتأليف مده بعد أن قضى مدة وجيزة من عمره يقول فيها شعر الولاة التقليدي. استجاب لفرده الداخلي. ليقينه من أن فنه ليس ملكاً لمطالب الحياة اليومية العاجلة. بل ملكاً للجماعة والتاريخ. وفي هذا يقول شوقي: «والحاصل أن إزلال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره. فحرفة يحل عنها ويتبرأ منها الشعراء. إلا أن هناك ملكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليتفروا بحمده ويقتنوا بوصفه. ذاهبين فيه كل مذنب. آخذين منه بكل نصيب. وهذا الملك هو الكون»^(٢). ويقول مرة أخرى معبراً عما كان يفهمه من رسالة الفن: «ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم. وعلمت أني مسئول عن تلك الحياة التي يزيئها الله ولا يؤتيا سواه. وأنني لأؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحمد ولا تنفذ»^(٣).

فأرادوا لينظروا دمع فرعو
ن، وفرعون دمعته العنقاء

فأروه الصديق في ثوب لقر
بأسك الجمع والمؤال بلاه
فيكي رحمة وما كان من يكي ولكننا أراد الوفاء
وكا يجتزن التاريخ مواقف مثالية ، يجتزن ضمير الجماعة إحساساً
عميقاً بنظام الحياة الحالي . وهذا الحس الجماعي بنظام الحياة لا يتفق
قط في حياة الجماعة ، بل هو - على العكس - يعطفر في كل لحظة
عندما تستدعيه الأحداث . وقد كان شوقي يجتزن نظام الجماعة في
حسه بقدر ما كان يجتزن التاريخ في ذاكرته . وما هو ذا ينمط بما
يمكن أن يشارك به الجماعة من إدراك لنظام الحياة ، وذلك في موقف
من مواقف مسرحيته «على بك الكبير» . فهناك صوت مصري
مدحور يشكو طغيان الباطل ، لمصري آخر مثله . ويرد عليه الصوت
الثاني مؤكداً أن الحق لا يد أن يسود مها تهادى الباطل ، لأن الحق
نظام كوني وإن غاب زما عن الحياة . يقول صوت ردا على كلام

سابق :

ما قد دهالك دهاني
ومثل شأنك شاني
أتيت طنططاً لشغل
ركبان نحي أناني
عسجت منها مع الطيب
لي سبلاً طيلاني
فر فوق طيلاني
من لا يسرى ويرانى
أهناً عليه سلاح
في صورة الشبـطـان
فصاح في قفا! ترجل!
لقد سرفت أناني

عندئذ يرد صوت آخر عليه مثلاً :

وما جرى؟

فيكل الأول حذيتي بقوله :

قلت له
بـل الأنان لي أنا
فـقال ذلك أمس
إلا إنها اليوم لنا
بل هي لي وحدي فدعها لي واضي من هنا
ثم رساني بسيد
كأنها كفت الأمر
ثم اصطل ظهر الأنان
لسكن... لم يسير
حتى سمعت هــــــ
وصرخة من الفـهـر
وأبصرت عـيـني وراء
السجل آية القدر

وإذا انشأوا القائل عبرا

فالسبك السرموز والإيحاء

وإذا قدروا الكواكب أربا

بما قنك السنا ومنك السناء

وإذا أهوا النـبـات فن آ

نار نـعـاك حـنـه وانفـاء

وإذا جموا الجبال سجدوا

فالمراء الجلالة الشماء

وإذا تعبد الملوك لابن الد

ملك فضل نـجـو به من تشاء

وإذا تعبد البحار مع الأمـهـاك

والعاصفات والأواء

وسباع السماء والأرض والأر

حام والأمهات والآباء

لـعـلـاك المـذـكـرات عـبـد

خضع وللؤنـشـات إـسـاء

رب هدى عقولنا في صباحا

نلنا الخوف واستباحها الرجاء

فـمـشـتـنـاك قـبـل أن تآني الرمـهـ

سـل وقـلـت بـجـك الأـعـصـاء

والشعن في هذه الأبيات لا يتفق عليه البناء الذي ينطب عليها ، فقد
ظلت الأبيات تتوزع بين شطرين ، شطر ملك للأضي وشرط ملك
للحاضر ، إلى أن انصهر الماضي في الحاضر فيها يمثل الحقيقة ، وهي أن
الإنسان مخلوق من عجيبة مزاجها الخوف والرجاء ، وأن هذا
التكوين لا بد أن يؤدي في داخل النفس الإنسانية إلى عشق القوة
الكونية في كل زمان ومكان .

وقد لا يصل إدراك الخائل بين جزئيات الماضي والحاضر إلى حد
الكشف عن النظام ، بل يقتصر على إعادة تمثيل الموقف القديم
بوصفه دالا على مدلول ماضى لا يتأثر إليه ، بل يدرك من خلال
عملية الربط والتحليل الحذيين . وبهذا تتجاوز عملية التمثيل مجرد
المقارنة بين موقعين لتدخل في الإطار المعرف الذي يحفظ للدال
بميزه من ناحية ، ويفسخ من ناحية أخرى المجال للتحليل الخيالي
الذي يدرك أن تمثيل هذا الشيء يعني قابليته لأن يتكرر حدوثه .
يقول الشاعر في قصيدته الشهيرة «كبار الحوادث» :

بنت فرعون بالبالسل نحي

أزعج الدهر عريا والحفـاء

فكان لم ينهش يودجها الدهر ولا سار خلفها الأمراء

أعطيت جرة وقيل إليك النـر قـومـي كما تقوم النساء

فشت تظهر الإباء ونحي الد

مع أن تـتـرقـه الفـراء

والأعاصد شواغص وأبرها

بيد الخطب صخرة صماء

حسارتي تجبرت فأعرفت راكمها وهعرفت على الأكر^(١)

إن عملية التجليل هي عملية تحسس للطريق إلى ما يلح على العقيدة الفنية من تحديد للمسميات في إطار النظام الأمثل ، وليست مجرد التنبيه إلى العلاقات عن طريق التلاعب بالصور . ولكن العقيدة تأتي أن تحدد نفسها بتسمية الأشياء بمسمياتها ، فما أن تلتقي الأشياء والكلمات في جوهرها الحقيقي حتى توشك أن تسمى الشيء باسمه ، وإذا باللفظ تنصص المسى ميخنى . وبهذا يظل الفنان المعرفى يسعى وراء تسمية الأشياء دون أن يسميها ، وبهذا يظل شغله الشاغل هو البحث عن الحقيقة .

لقد كانت عملية التجليل من خلال إدراك المشابهات هي شغل شوق الأول . وقد كان الرصيد الحضارى المائل حاضرا في نفسه ، كما كانت طاقة اللغة عنده حية نابضة . ولم يبق بعد ذلك سوى أن تصطاد اللغة المثال وأن تصهره بدائلها ، ملمحة له دون أن تسميه . واللفة في هذه الحالة هي التي تفكك الأشياء وتربطها بحيث تجعلها مرئية من خلال الكلمات ، كما أن اللغة بهذا المعنى تغير من تتابع المدركات ، وتقطع استمرارية الأشياء عندما تنتزع منها بعض النماذج دون غيرها . وحيث تكون اللغة قادرة على هذه العملية ، يكون هناك تمثيل ونماذج وتجميع للأشياء وكشف عن أسرارها . ومماثل تكون اللغة مكان التقاء الطبيعة والإنسان ، أى مكان التقاء الوجود والتجليل . وعندما يقدم الإنسان الحقائق ولا يقدم نفسه في التجليل ، تصبح اللغة المركز الأول للحقائق ، وتستطيع عندئذ أن تحتل العالم في كلمة من الخائل .

٧

وتظل عملية إدراك الخائل بين الماضي والحاضر في الإطار الكلى للمفهوم الحضارى تلح على شوق . وإذا كانت عملية الاستمرار الحضارى ، وما يحدث مع هذا الاستمرار من تغير ، تتم خفية وفى بطم بين الجاهة ، فإن الفنان الفرد الذى يتحرك من خلال حس حضارى نابض ، يعرف أن مسيرته حضارية في المقام الأول ، أى أنه يكون مدركاً كل الإدراك لأن فنه موجه لتحقيق صراحة جماعية . ولم يكن شوق داعيا سياسيا ، وسيله الإثارة من خلال الخطب والمقالات ، ولكنه كان فنانا شاعرا . والصحة الفنية في إطار هذا المفهوم الحضارى لا تتحقق إلا من خلال تشكيل المثال الذى يلح ظلاله على الواقع . والمثال قيمة ومياري لم يتكرنا في يوم ويلة ، بل تبلورا مع التاريخ . ومعنى هذا أن المثال مصطلح عليه من قبل وأنه يعيش في ضمير الجماعة ، وإن ظل في حاجة على الدوام إلى من يوقفه .

ولعل هذا هو السبب في بحث شوق للشخصية عنزة ومجنون ليل

في عمله المسرحي . إن الشخصيتين قد ثبتا في التاريخ من خلال الأخبار والأشعار ، ولكنها لم تثبتا في عمل فني متكامل على مستوى اللغة الرسمية . وإذا كانت بطولة عنزة قد تكاملت في إطار السيرة الشعبية التي لا بد أنها كانت تروى في عصر شوق ، فإن السيرة ، مهما تكن قيمتها ، ليست بالعمل الفني الرسمى الذى تضبطه قيود تاريخية وفنية محددة . ومن هنا كانت رغبة شوق في بحث هاتين الشخصيتين بوصفها مثالا حضاريا غريبا ، وكأنما شاء بذلك أن يكل ما أغفله التاريخ .

على أنه إذا كانت الروايات القديمة التي حكمت عن عنزة ، وبالمثل شعره ، تهدف إلى إبراز البطولة الفردية التي تتحقق عندما ينسحب البطل الفرد في استرداد حق من مجتمع ظالم ، فإن بناء العمل المسرحي الذى يجعل مجموعة من الشخصيات تلتفت حول البطل لتنف مع في صراعه ضد القوة المناوئة له - هذا البناء الأساسى للعمل المسرحي عند شوق من شأنه أن يوسع من دائرة البطولة الفردية ، وذلك من خلال الحوار للشبابك ، والمواقف المتصارعة ، لتشمل البطولة الجماعية . وفى هذا يلتق شوق مع السيرة الشعبية ، في أن كليهما يهدف إلى إيقاظ الحس الجماعى نحو قيم ومعايير تقرأها الجماعة داخل العمل ، من قبل أن تقرأها الجماهير المستقبلية لهذا العمل ، أى أن المشاركة الجماعية تتم داخل العمل قبل أن تتم خارجه .

لنتطرق يدير شوق الحوار على المستوى الجماهيرى في مسرحية مجنون ليل ، عندما وقف «منازل» المناهض لقيس بين الجمعيتين ، الجميع المناهض لقيس والجميع المناهض ضده ، وكيف يؤدي هذا الحوار إلى المشاركة الجماهيرية داخل المشهد وخارجه في آن :

منازل :

إن قيسا معسرا على أنح
وبين عَمِّ ، أهله تروأون ؟

أصوات :

لا ووب البيت

منازل :

أصغروا لي إذن
ثم نطوا كيف شتم في الطنون
إن قيسا شاعرا الجيد الذى
لا يجسارى لسانهم منكسرون ؟

أصوات :

لا ووب البيت

منازل :

أصغروا لي إذن
ثم نطوا كيف شتم في الطنون
إن قيسا سيد من عصر
وبين سادات ، أهله تمنعون ؟

أصوات

لا ووب البيت

والآن أغريت بعقله الزمزم
كجليل جزائر اليهود بالبحر
يرأها من الميوب وعقر

وبهذا الخيل يلو هذا الصوت فوق صوت منازل ، وتأخذ الجماعة في
الاستلاخ من حول منازل لتضم إلى بشر المناصر لقيس ، وتسمعه
وهو يقول لمنازل من فوق للثير ..

على الحق ما
أنت والله على الحق أمين
إنما أنت لقيس حاسد
منطري الصبر على الحقد المهيمن
يامناز يابن عصى أصع لي
أنت دون أنت دون أنت دون !

إن الشاعر في هذا المشهد لا يريد أن يمر عن فكرة درامية ، ولا يريد
أن يمس في نفس القاريء بشر وجناني ، ولكنه يهدف إلى
المشاركة الحسية لجمهور القراء إزاء بطل غير قادر على إشهار السيف
في وجه كل ظالم كما يفضل حذرة ، ولكنه مثال في قدرته على تحمل
الأم ، الذي وصفه الشاعر بأنه أم عبقري ، عندما قال على لسانه :

تفردت بالأم العبقري
وتسع ما في الحياة الأم

ولا يمتننا في هذا المقام أن نقف من أحوال شوق موقفاً نقدياً ، كما لا
يتمننا أن نقف ما قيل وما يقال حول قيمة فنه للسرعي أو فنه
الشعري ، بل إن ما يمتننا في هذا البحث أن نؤكد قدرة شوقي على
استيعاب تراث الحضاري ، واعتناكه الوسائل التي تجعل من فنه
مشاركة جماعية لإدراك المثال .

ولعل هذا يفسر لنا اهتمام شوقي بتصوير الجزليات ، حيث تركز
كل جزئية على مفهوم لقيمة مثالية . وقد يأتي تصوير الجزئية منه
بوصفها صدى للثاني وقد يكون التصوير انكساراً للحاضر ، ولكن
الحاضر والماضي يتوحدان بما في تكوين المثال بوصفه وحيداً حضارياً
يمكن أن يستحضر في كل وقت .

فهذا ابن عوف المناصر لقيس يتعجب لمقابلة المهدي والد ليلي ،
ويشرح في خلق حاله قبل أن تظا قدمه بيت المهدي . وعندئذ يقول
له المهدي :

أخلف نعليك لا يابن عوف
تشدك باله لا تفعل
أعني إلى منزلي حالياً
فحيك ، من أنا ، صحتك
فرد ابن عوف قائلاً :

خلفتها واستحلت التراب
إلى عيمة السيد الفضل

اصحوا لي إذن
ثم ظنوا كيف شتم في الظنون
إن قيساً قد بنى الجند لكم
ولتجهد ، أليس تكفرون ؟

أصوات :

لا ورب البيت
منازل :

اصحوا لي إذن
ثم ظنوا كيف شتم في الظنون
أنا في ودي وإعجاب به
لا يبدلني الرواة للمحبون
شمر لقيس عبقري خالد
ليسته لم يتخلله الجون
إني أعني عليكم عاره
رب حل ليس تمحوه النون
فجرت ليلي وضجت أمها
وأبوها وتأذى الأكفرون
وفدا كل لي من هاجر
حين بلق الثامن ، يحيى الجين

أصوات كثيرة :

هو ما قلت

منازل :

إذن ما بالك
لم تفرروا ، ما لكم لا تفرون ؟
هو ذا قيس مع الوالي أتى
يطأ ألى وأنت تنظرون
وأبو ليل اسرؤ أدرى له
رقعة القلب وأعني أن يلين
بعد حين يبعث القوم بكم
ومن أخطى بسلي يخرجون
أن ياقوم لكم أن تعلموا
أن قيساً هناك الحذر المصون
قيس لم يترك لليل حُرمة
ما الذي أنت باليسر تلاحظون ؟

صوت :

صاحب لا بد من تأنيبه

صوت آخر :

إن بالسوط يُرسى للمجنون
وتروا الأصوات المطالبة بتأديب قيس إثر اغتصابها قالة منازل ،
إلى أن يترى صوت يبر من اتجاه الإقارة ، ويصلها مع قيس
لاضده ..

صوت :

مناز يابن الم ما هذا الخبر
ولفت قيساً فجعلته القمزم

ولكن هذا الرد لا يكفي لأن يشير في حس القارئ الشعور بمثال النيل .
ولا تحدث هذه الإثارة إلا عندما يتدخل «نصيب» ليقدّم هذا
المثال من عمق التاريخ ويقول :

دعه يامهدي يفعل

إنما يـــــــرمي الخبيث
كالحخين بن صليّ

هو بالمشاق يُعنى
الحسين المتملّ القريب

إلى والد السدي
فراء حافيا في سائر

حق الدار لمجنا
قال لا أم لك يابن

المصطفى بنياً ولا ابننا
أنت في السـلار أمير

فما شئت فربنا^(١)

إن الفنان عندما يكون مسترجياً كل الاستيعاب لثقائه الحضاري
بروافده المختلفة وعندما يشغله بحث أن يكون فنه وسيلة بث لروح
الجماعة التي ينشئ أن تصيبها القوة والظلة ؛ أي عندما يدرك أن
رسالة فنه حضارية في اللقائم الأول - هذا الفنان هو الذي يستطيع
أن يقدم إلى الإنسان أهم إحتياج في إحتياجاته النفسية عندما يجعله
يشعر بأن وجوده قيمة في عالم له معنى . ولا يمكن أن يحقق الفنان
هذا الهدف لثلاث إلا إذا ارتكن إلى الحاجز الأصلية القديمة ، التي لا
تكون قريبة كل القرب من حس الجماعة إلا عندما تكون مترعة من
تراثها الحضاري . إن هذه الحاجز ليست ملكاً لأفراد ، بل هي ملك
للجماعة ، وهي المركز الذي يسعى الجميع نحوه وإذا ما تعلق الفنان
أولاً بهذه الحاجز وسمى إليها ، فإنه يتأكد بذلك لا دوره الإيجابي
فحسب - بل مكانته الإيجابي كذلك .

ول بعض الأحيان يكون الحاضر ، في لحظة تصوير الماضي ،
أكثر إلحاحاً على الشاعر من الماضي نفسه . وعندئذ يظل الحاضر من
خلال المشهد التصويري القديم ، ليؤكد قيمة لا تتحدد بزمان ولا
مكان ، فهذا مشهد يجمع بين عمرو وزهير أي عيلة ، وصخر
الشاب الزهراء الناعم الذي جاء بخطب عيلة ، ويدور فيه الحوار
التالي :

عمرو :

أهلاً بصخر مرحباً

بالقصر العالي السنا

ساهد هذه الحلة ، ما

أظرفها ، ما أحنا

زهير :

أصنعت الشام ؟

صخر :

ولم لا تذكران الجنا ؟

صنعاء أعلى من دمشق سلعة ونعنا
عمرو :

تلك أمور يــــأخى

يصرلها أهل الخي

زهير :

وما ذلك ، ما التليل ياصخر ، وما فيه ؟
صخر :

نساب مثل ألوان

من الوشي وغالبه

لكل منكبا لوب

إليه جئت أهديه
زهير :

عمرو تأمل ياها علة

لله ما أبهى وما أبها

الحق ما قال في عاصر

صنعاء أعلى بلد منجا
ولا تقتصر وظيفة هذا المشهد على الارتفاع برجولة فترة المحارب
الحسن عندما يتذكره القارئ وهو يمثل هذا النمط الناعم من
الرجال ، بل إن هذه العملية للمقارنة سرعان ما ترحل المثلث من
المحدود إلى اللطيف ، عندما تأمل القيمة في حد ذاتها ، بعيداً عن
حدود الزمان والمكان .

وليس في وسعنا أن نتقصى الشواهد التي تشير إلى قدرة شوق على
التحرك في الإطار الحضاري الشاسع الذي كان يعيش فيه يومى
كامل ، ووسائله في بث هذا الوعي بين الجماعة . ولم يكن الهدف هو
أن يجعل الجماعة تهي ما كان ، بل كان هدفه أن يجعل الجماعة تهي أن
ما كان لا يمكن أن يكون إلا إذا كان له استمرار في إطار الحياة
للتنيرة .

وقد شاء شوق أن يجعل من فنه نموذجاً لهذا التغير الحضاري .
وما لا شك فيه أننا مازلنا نحس بهذه القيمة إحساس جيله بها .

أ

وقد يظن البعض أن شعبية الأديب تنمى استخدامه للغة العامة
أو المشاركة في فنونها بشكل أواخر . ومن هنا قد يظن أن شوق
شعبى لأنه ألف الشعر العامي الذي دخل مجال الغناء ، أو لأنه ألف
قصص الحيوان للأطفال ، أو لأنه كان يشير في شعره في بعض
الأحيان إلى بعض المعطيات الشعبية ، أو لأنه تناول في آخر أيامه
موضوعاً شعبياً يبيح كل النجاح في التعبير عن جوه الشعبي بلغة الشعر
وهو موضوع الست هدى على أننا نضيف إلى هذا التحديد الضيق
لفهم الشعبية أن شوق احتذى القص الشعبي في تأليفه القصصى ،
سواء في ميثاق أو في جوه وموتيفاته . فاقصص عنه ، كما هو الحال في
القص الشعبي ، يحدد على السرد المتتابع ، وعلى اكتشاف

ولنبداً بمحاولة للكشف عن حس حافظ للماضى من خلال قصيدته العمرية . ولا يعني أن هذا الجدل أن نقف بحلقن لكيات القصيدة ، بل إن ما يعنينا هو الكشف عن بناء القصيدة ، الذى يكشف بدوره عن علاقة الذات بالموضوع .

ويبدأ حافظ هذه القصيدة بديباجة من أربعة أبيات ، يستحضر فيها الشعر لعله يكون فى عونه فى التعبير عن هذه الشخصية الجليبة ، شخصية عمر بن الخطاب . يقول :

حسب الفراق وحسى حين ألقيا

أنى إلى ساحة الفاروق أهديها

ويتنهدا بقوله :

فر سرى المصالى أن يوالسنى

فيها إلى ضعيف الحال وأهيا

واستدعا الشعر هنا يعنى أن يكون حضوره قويا قوة الشخصية التى يستلحقها . ولهذا فإن الشاعر يبدأ القصيدة ، بعد هذا اللفت لقيمة الشعر ، باستدعاء عمر بن الخطاب ، أى إيقاظه لكى يستمع ما يقوله ، أو بالأحرى لكى يستمع عمر بنفسه إلى ماأثره عندما يحكيها التاريخ .

وبهذا تكتمل ثنائية التكلم والمستمع ، أى الشاعر وعمر بن الخطاب على أن هذه الثانية لا بد لها من شخص ثالث هو الملقى الحقيقى . وفى هذه الحال يتحول عمر بن الخطاب إلى البطل الغائب للحدث عنه . ويظل حضور هذا الثالث يتحكم فى القصيدة من أوطأ إلى آخرها . فالشاعر يتحدث إلى البطل الذى يستمع إليه وهو قابع فى مكانه فى ركن بعيد من التاريخ . وفى بعض الأحيان يتذكر الشاعر الملقى الحقيقى ليشرحه معه فى تأمل ما حدث من خلال العبرة والموعظة . ويرتبط هذا البناء الثابت ببات الموقف ، أى بثبات الأحداث التى وقعت فى زمان ما ومكان ما . فإذا أضفنا إلى هذا ما تم عنه أبيات حافظ من أن عدل عمر عدل فريد لا يمكن أن تجزئه أية شخصية أخرى فى التاريخ ، وهو نفس الإدراك الذى رسخ فى ذهن الملقى من قبل عن هذه الشخصية ، فإننا نصل بذلك إلى الحقيقة التى نريد أن تصل إليها ، وهى أن حافظاً لم يكن يعيش حركة الماضى المستمرة فى الحاضر والمستقبل ، بنفس الحس الذى كان يعيشه شوق .

وحتى عندما تحدث حافظ عن شيكبير ، فإنه أيقظه كذلك على نحو ما أيقظ عمر ، وتحدث إليه بضمير المخاطب ، بل إنه أيقظه صراحة لاحتسا عندما تحدث إليه قائلا :

ألقى ساعة وانظر إلى الخلق نظرة

تجدهم ، وإن راق الظلام ، هم هم

ولعل فى قول حافظ «هم هم» إشارة أخرى إلى موقف حافظ . الثابت من الماضى ومن الحاضر معاً . فالناس بأخلاقيهم ولزهم هم . فى عهد شيكبير كما هم فى عهد حافظ . حقاً إن الشاعر يعنى أن

المفاجآت ، وعلى الزج بالأبطال فى عوالم غريبة وسحرية فى بعض الأحيان ، كما هو الحال فى قصتى «ورقة الآس» «أميرة الأندلس» . والقصص عنده كذلك ، كما هو الحال فى القصص الشيعى ، يعتمد على ظهور القوى الشريرة للبطل الخير واتقائها له ، ولكن ما تلبث الأمور أن تتجلى عن انتصار الخير . حقاً إن القصتين ، ونعنى قصة «ورقة الآس» وقصة «أميرة الأندلس» ، تستندان على حقائق تاريخية ، ولكن هذه الحقائق التاريخية لم تكن من الأكتال بحيث تركت الحرية للكاتب لأن يمارس كتابة النصبة وفقا للنماذج الشيعية السائدة آنذاك .

على أننا ما زلنا نؤكد أن الشيعية بمعنى القدرة على استتارة الجاعة إلى الحد الذى تشارك فيه المبدع فى عملية المد الحضارى على المستوى اللغوى والأدبى والاجتماعى والسلوكى ، ماكانت تتحقيق لشوق لو أنه اقتصر على هذه الأحوال القريبة من لغة العامة وحياتها وفنها .

ولهذا فإنه يبنى النظر إلى إنجاز شوق الفنى فى إطاره الكل ، فالعملية الفنية ، سواء بالمفهوم الشيعى العميق الشامل ، أو بهذا المفهوم المحدود ، كانت عند شوق عملية واحدة . إنها القدرة على توظيف اللغة فى مستويات مختلفة ، وفى وظائف مختلفة متنوعة . ولهذا هو المفهوم الحضارى الحقيقى ، الذى يعنى الوحدة فى إطار التنوع ، كما يعنى القدرة على إرسال ما استقبلته حافظته وبقائه فى موجات مختلفة ، تصل إلى أبعاد مختلفة ، منها الدائى ومنها الثالى .



والانتقال من الحديث عن شعبة شوق إلى الحديث عن شعبة حافظ ، يمكننا نقف وقفة متأنة نتأمل فيها نتاج حافظ الشعرى فى ضوء معيار الشيعية الذى اصطلاحنا عليه .

والمتمعن فى رصيد حافظ الشعرى يجدد معنيا بصعوبة خاصة بأحداث حاضره ورجال حاضره . ولا يؤثر عن حافظ نص مهم يرتبط بالتاريخ العربى سوى قصيدته العمرية . وهذه هى نقطة الاختلاف الأولى بين وظيفة الشعر عند كل من الشاعرين فيها وحدنا أن شوقيا يتحرك فى رقعة حضارية عريضة زمانيا ومكانيا ، نجد أن حافظاً يعنى أكثر ما يعنى بتسجيل الحاضر بوصفه حاضرا فحسب . وليس هناك ضير فى أن يعنى الشاعر بحاضره ، فكل شاعر ، بل كل فنان ، ينطلق بطبيعة الحال من حاضره ، ولكن ما تريد أن نقوله هو أن شعر حافظ ثبت الماضى فى أحداثه بحيث أن الملقى لشعره بعد عصره ، لا يرى فيه لغة ومضمون سوى ما كان فى عصر حافظ الذى لى وانقضى ، وأصبح يشغل ، فى سكون ، رقعة من التاريخ .

ولا يختلف موقف الملقى لشعر حافظ فى أحداث الماضى ، وهى قلة ، عن شعره فى أحداث عصره ، فكلاهما بالنسبة للملقى ماضى ساكن ، وإن كان هذا ماضى قريب ، وذلك ماضى بعيد .

المقولة بمقارنة الوضع الاجتماعي لكل من الشاعرين ، فهذا كذب له أن يكون ربيب القصر ، وذلك كذب له أن يعيش حياة الكفاف والكليشيه .

على أننا نود أن نوضح في ختام هذا المقال ، أننا لسنا إزاء تقييم لواقف عاطفية ، كما أننا لسنا معنيين بالبحث عن الحس الشعري ، بل بالبحث عن الشعبة . و فرقي بين أن أعاطف مع جماعة معينة من الشعب الكبير ، وبين أن أدرك المسولية الحضارية الكبيرة لرسالة الفن بالنسبة لشعب بأسره .

ولم يكن حافظ نفسه أقل إدراكاً منا نحن اليوم بقيمة إبداع شوق والدور الذي أداه شعره في رحلة الشعر العربي الممتدة من الماضي إلى الحاضر ، وكثيراً ما عبر عن إحساسه بهذه القيمة وهذا الدور ، بصفاة نفسى خالصة ، في أشعاره التي أهداها إلى صديقه شوق . يقول في إحدى قصائده التي كتبها ليعتقله بها لدى عودته من المنفى ، ثم تمجيد بشرها قبل عودته غوفاً من أن يدركه الموت ولا تصل إلى صديقه :

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه

إن لم يكن قد جاء بعد أوانه

إن قال شعراً أو كتبت منيراً

فتمنوا بالله من شيطانه

تخذه الخيال له برأياً فاعتل

لوق الشها يسن في طيرانه

ما كان بأمن ظلة لو لم يكن

روح الحقيقة مسكاً بعانه

عالم القديم وقد كسبه يد البلى

عشق الأدم فهان في حلقانه

وأق الجنيمة وقد تأنق أهله

في الرقش حتى طر في ألوانه

فجلبده بعت القديم من البلى

وأعاد سؤده إلى إيسانه

روى جليليتهم قحراً بنائه

بجواء زخرفه وبريق دهانه (٧)

ومع ذلك فيظل لشعر حافظ قيمة كبيرة بوصفه سجلاً صادقاً لعصره ، ويوصفه إسهاماً حقيقياً في حركة الشعر الحديث وحركة النهضة الحديثة في مصر بل في العالم العربي .

ولأضرب بعد ذلك أن يتميز شاعر عن شاعر آخر ، وكاتب عن كاتب آخر ، ومفكر عن مفكر آخر في عصر احتشدت فيه نخبة من الأعلام ليسهم أفرادها معه في حركة للد الحضارى .

ولاستطيع بعد هذا أن ندمي أننا قد أتينا على كل ما يؤكد مفهوم الشعبة من خلال دراسة مستفيضة في شعر شوق وحافظ ، إذ قد يحتاج هذا التفصيل إلى كتاب وليس مجرد بحث .

الناس في الحاضر هم امتداد لأحاسيس الماضي ، ولكن التعبير يؤكد الثبات في النهاية .

وليس الحاضر في شعر حافظ عتقاً عن الماضي في شعره . فهو إذا تحدث عن أحداث عصره ورجال عصره ، فإن شعره يثبت الأحداث والرجال بعصرها . فحريق ميت غير ، الذي يتحدث عنه الشاعر ، هو الحريق الذي حدث في عصره ، والمرأة التي يتحدث عنها هي المرأة في عصره ، وكذلك الجامعة ، وغير ذلك من الموضوعات . ويتولد هذا الإحساس عند القارئ من خلال شعر حافظ نفسه ، فضلاً عن أن تلقى يعيش نظام الشعر الفصيح ، شعر هذا العصر ، على وتيرة واحدة في ديوانه ، فإن حافظاً لا يميل اللغة تتجاوز الماضي والحاضر إلى الحقيقة والنظام والكون .

ولا يخفى هذا أن حافظاً لم يكن صادقاً في التعبير عن هموم عصره ومشاعره ، فهو على العكس من هذا ، قد اشترى بحسه القريب من حس الشعب . فقد كان حافظ يحس إحساساً عميقاً بالمفارقات الاجتماعية ، كما كان يحس بالمتناقضات الشديدة في عصره ، وقد كان يميز عن هذه المفارقات والمتناقضات في كل مجال يجده متأساً في شعره . فهو يختار - على سبيل المثال - قصيدته في حريق ميت غير بقوله :

قد شعلنا بالأسف في مصر عرماً

ملأ العين والسفود انهياراً

سال فيه النصارى حتى حيينا

أن ذاك الضياء يجرى نهاراً

بات فيه التشمون بلبيل

أعجل الصبح حسه فتواری

يكتسون السرور طوراً وطوراً

في يد الكأس يخلعون الوقاراً

وجمنا في (بيت غير) صباحاً

ملأ البر صجعة والبحاراً

جل من قسّم الخلوفاً فهذا

يسخى وثاقه يسكى الدياراً

وهو يقول في قصيدة بحث فيها على تضديد مشروع الجامعة المصرية .

نكى على بلد سار الثمار به

للمراملين وأهلوه على سب

مق لسواه وقد باتت عزالته

كترًا من العلم لاكثرًا من الذهب

هذا هو العمل المبرور فاكثروا

بالمال إنما اكتسبنا فيه بالادب

وربما كان مثل هذه الأبيات وغيرها التي كان حافظ ينتزها بين ثنائيا قصائده هي التي جعلت البعض يرى أن حافظاً كان أكثر قرباً بحسه الشعبي من الشعب من شوق . ومن الطبيعي أن تأكد هذه

الحضاري ، وكنارته الخالقة على التوصليل أن يجمع من حوله أكبر حشد من أبناء الشعب عندما يجد في تعبيره حس الماضي وحركة الحاضر وأمل المستقبل .

ولكن حسب هذا البحث أنه قد يثير الاهتمام بدراسة عناصر الأداء الفني التي تؤدي إلى الشعبية لا عند الشعراء فحسب ، بل لدى كل فنان ومبدع استطاع أو يستطيع بمقدرته على استيعاب تراثه

المراجع :

- (١) أشيد شرق : على بك الكبير . ط . المجلة المصرية للكتاب ص : ٨٢ ، ٨١ سنة ١٩٨٢
(٢) أشيد شرق : جبريل ليل ص : ٥١ ، ٥٢
(٣) شمس ص : ٦٨
(٤) جبران حافظ . ط . المجلة المصرية العامة للكتاب ص : ١٠٦ ، ١٠٧ .

(١) شكيب أرسلان : شرق . أوصلقة أربعين سنة .

ط . الحلبي ١٩٣٦ ص : ٥٣

(٢) شمس ص : ٥٦

(٣) Michel Foucault, The Order of Things, Tavstock Publications, 1970.
p. 46-48



تسعر الوجدان

عند حافظ وتسوي

حلمى بديير

يقرأ المقلدون شعر «ملرسة البعث» وقد استقرى أذهانهم - كما قرئ في لادعبيم - أنها المدرسة التي أعادت للشعر رونقه وأبنته وبهاه ، وهي لم تستطع ذلك إلا من خلال تحفل عيون التراث الشعرى العربى مقلدة ومحاكية أو معارضة .. وأنها لهذا أقرب إلى الصنعة والتكلف و«الظلمة» منها إلى الوجدان والعاطفة و«الشعرية» .. وأنها وإن دين لها بفضل إعادة الحياة للشعر العربى ، لم تتمثل «روح العصر» ، أو «مزاجه» ، بل لم تطلع أن تفلت من قيود «الشكلية الزائفة» التي كبلت وجدان هذه المدرسة ، وقيدت خطورها وهو ما تخلصت منه مدرسة تالية ، أو مدارس تاليات ، تحت أسماء مصددة كالتجديد ، أو «الوجدانية» ، أو «التزعة الرومانتيكية» ، أو «الذاتية الفردية» إلى غير ذلك من تسميات أبت المجاهات نقدة الشعر الحديث أن تضيف شيئاً منها إلى أى من إنتاج مدرسة البعث - على كثرته وتنوعه ..

ويدعو أن «شكل» دواوين هؤلاء الرواد - كشوق وحافظ والبارودى ومطران وصبرى - قد ساعد على توليق هذه الأفكار .. وهو الشكل الذى جعل هؤلاء بسمون دواوينهم بأسمائهم ، ويقسمون موضوعات هذه الدواوين تقسماً موضوعياً لا يتناسب مع طبيعة ما كان يلد على قراء العربية من المقلدين من أشعار غريبة في لغاتها أو مترجمة .. غياب للقاء ، و«باب للاجتماعات» ، و«باب للمنازل» ، و«باب للسياسة» وما لا يدخل تحت أى من هذه التصنيفات يمكن أن يفرده له باب بوسم باسم «متفرقات» .. وهو كما لا يخفى تقسم قد أوهم أن الشاعر من هذه المدرسة «نظام» ، يحمل أدواته و«أصول حرفته» متأهياً لكل مناسبة ، مستعداً لكل دافع ، يسهم بتصيب من الشعر في الو واللحظة ، لحدث انفضل له أو لم يفضل ، ويتجاوب معه أو لم يفضل ..

يحتل مكاناً يسبق «المقال العنى» الذى أصبح يحتل المكان البارز الآن في التأثير على الجمهور القارىء .. ويدعو كذلك قف مساهمة الشعر في مجريات الأحداث الاجتماعية والسياسية كانت «قسرية»^(١) بينما يجد من بين شعرنا الآن من يمر على الأحداث الجسام مرور الكرام ،

كما يبدو أن كثرة شعر المناسبات الاجتماعية أو السياسية أو غيرها عند شعراء هذه المدرسة كان يرجع من ناحية أخرى لطبيعة الحياة الثقافية والفكرية ، بل طبيعة ذوق الجمهور ، إذ يبدو أن الآذان كانت تستأل عن طريق الشعر في المحافل المختلفة .. ولهذا كان القصيد

وهي - منجمياً - من وَجَدَ يَجِدُ وَجْداً .. أى حزن .. وفي القاموس المحيط الجمع «وَجْدَان» بالضم وتوجد السهر وغيره شكاه .

وهي - اصطلاحاً - تميل إلى الأخذ بمعناها المصمى . أو تقترب منه ، فهي لاتعامل مع العاطفة الفرحة ، وإنما هي أقرب إلى المماناة ، والتعبير عن الأسى للقرن الحارن ، تتعامل مع الآلم الإنسان وعذاباته . ولذلك فهي تأخذ من الصدق أحد جوانبه للنعمة ، وتأخذ من «العاطفة» أحد جوانبها أيضاً ، كما تقتصر على الجانب القاتم من الحياة ، وهي في هذا كله تبحث إلى الطبع - بحكم صدق العاطفة والخيال^(١) .

ولأن هذه المدرسة - مدرسة البعث - قد بقيت للتاريخ ، فهي صادقة على الرغم من هجوم «الديوانيين» العارم على أهم أعلامها - شوقي . ولذلك فإن البحث في وجدانياتها بحث في «وجدانية» مقترنة «بالصدق» ذلك لأنها وجدانية باقية ، مع ما بقي من تراث هذه المدرسة للتاريخ ..

ولأن وجدانياتها نابعة من كينونة بشرية ، تتعامل مع ذاتية الشاعر اللاواعية ، وليس مع ذاتيته الواعية العقلانية ، فهي تنبش بالعاطفة ، وهي تستعين بالخيال ، وهي رومانتيكية أشد ما تكون الرومانتيكية ، وهي لهذا كله تمثل الجانب الدائى القاتم في حياة الشاعر : ينبئ عنه بيت قاله في بعض أبيات ، أو قصيدة نثت من خلالها بعض ما يجيش بصدوره .

وعلى الرغم من أن هذه المدرسة ، أو هذين الطين منها - شوقي وحافظ - لم تمثل المرأة تخطاً يونانياً عاصلاً .. بل لا يدخل ضمن معاناة الشاعرين عنصر المرأة بوصفه من عناصر تكوينها ، وهو ما جعل الكثيرين من نقدة الشعر الحديث ودارسيه يجهزون بعيد هذين الشاعرين عن هذا العنصر ، أو على الأقل انصرافاً عنه ، وخروجها عن دائرته بحيث لم يشكل محوراً جوهرياً في إنتاجها ، كما حدث عند شعراء مدارس أخرى تالية ، خصوصاً مدرسة «الرومانسية للمصرية» «ناعى» و«طه» . على الرغم من ذلك فإن للطق يجرم بأن هذا العنصر قد توفر لهذين الشاعرين ، وأنه كان واضحاً وضوحه عند سلفه البارودي ، وأن «مزاج العصر» الذى حال دون التصريح بجمية «حامد» في «زينب» بل هوية مؤلفها ، هو الذى حال أيضاً دون التصريح بثورات شاعريتها ، وهو ما تركه عاطفة تتأثر بين الأبيات هنا وهناك .

وإذا كان الجانب الوجداني يمثل «الحوى» في هذا المبحث للراضع ، فإن «الشكل» قد تبنأت له ثقافة عريقة في التراث العربى القديم حرص عليها شوقي حرصاً بالغاً ، كى يبق شاعر القصر للتوج غير منازع ، وكى لا يرى الأمير حين ينتفض غيرة ، وكى لا يستطيع أحد - إن حاول - أن يرقى إلى المكان الذى اختاره - أمير الشعراء أو شاعر الأمراء - لنفسه . وذلك ما حرص عليه قرينه ومنافسه حافظ ، الذى كان يطمح في أن يسبح الأمير صوته^(٢) . وهو «شكل» استعاد أيضاً من ثقافة عريضة تبنأت له في الحين والحين ياريس ، وفي ثقافته الفرنسية ، وفيها من ثقافات عصره .

وإن فعل فهو يشير إليها أحياناً في معرض قصائده تصرحاً أحياناً ، وتلميحاً في أكثر الأحيان .

«ومدرسة البعث» أو «الإحياء» قد جنددت الشعر العربى - لاشك - وهي قد استعانت بتأثرات مختلفة من التراث الغربى الذى اطلع عليه عدد من أعلامها - شوقي ومطران وصبرى - وهي قد «جددت» من حيث يظن الرأى السائد أنها «قلدت» .. وهي قد بذلت جهدين ، أولهما يعتمد على توثيق عرى الثقافة الحديثة بثقافة القدماء ، أسلوباً ولغةً وعذوى وإطاراً .. والثانى ينطلق من هذه الأرضية ينثر بلور «الذاتية الفردية أو الجماعية» ، ويثور «الموضوعية الموحدة» ، ويثور «التجريب للسرعى» و«التجريب الروالى» ، والخروج عن دائرة «الاجتماعية الشكلية» إلى دائرة «الوجدانية الشاعرة» .

ويزعم هذا القول أن مدرسة البعث في جهودها كانت وراء دعوة مدرسة الديوان في «الموضوعية الموحدة» ، وكانت وراء «الذات المستغرقة في الأنا عند مدرسة «الرومانسية المصرية» .. وكانت وراء ازدهار التأليف للسرعى الذى مهد لقبول فن «المسرح المقروء» أولاً^(٣) ، وكانت إلى جوار حركة التأليف القصصى تساندها ولا ترفضها ، وتجرب في مجالها ونحت - صلاً - عليها ، وكانت أيضاً إلى جوار حركة الترجمة عن الآداب الغربية مسرحاً ، ورواية ، وشعراً ..

ويزعم هذا القول كذلك أن ما فطنت «مدرسة الديوان» مع أعلام «مدرسة البعث» كان «عقوقاً أدبياً» ، أو هو على أحسن الفروض نوع من «إضاح الطريق» أمام الشبيبة الناشئة ، لجذب الأنظار إليها ونحت على تعليم «أصنام الألعابى»^(٤) .

ومن الغرب أن نجد مهاجمى مدرسة البعث يأخذون عليها «التفكك» ، أو «وحدة البيت» ولا يأخذون ذلك على التراث الذى يشيدون به كثيراً - بل ينشئون به ..^(٥) وهم يأخذون على «بعض» مدرسة البعث هذا المأخذ ويمضى أدق هم يأخذونه على شوقي وحده ، ولكنهم يتساهلون فيه مع البارودى وحافظ ..

ومن هنا نستطيع أن نزعم أن هجوم النقاد على شعر «بعض» مدرسة البعث ، كان وراء ما شاع لدى العامة من اللقنن ، وانتقل إلى بعض الخاصة ، من أن مدرسة البعث أقرب إلى «التقليدية» و«الخطية» و«الاجتماعية» و«الشكلية المتوارثة» وليس لها فضل يذكر في مجال «التجريب» فضلاً عن «التجديد» ..

• • •

والذى يعرفه المتفوقون - عوامهم وخاصتهم - أن «الوجدانية» شيء يختص بالوجدان - وهي كلمة ضبابية تقتن عند البعض «بالذاتية» ، وعند آخرين «بالعاطفة» ، وعند غيرهم «الرومانتيكية» ، وعند هؤلاء - في بعض الأحيان - بالصدق ، والطيع ، بل قد تقتن في الأدمان أحياناً بالخيال دون الواقع المعيش ..

ولقد حاولت هذه المدرسة التعبير عن وجدانها المتدفق في محاولات تجريبية رائدة .. عبرت بصدق عن جانب أصبح هو مطلب دعوة مدرسة الديوان فيما بعد . «وصدق الوجدانية» عند اعلام هذه المدرسة نابع أيضاً من صدق «التجربة الشعرية» عند البارودى ، أو مطران أو شوق أو حافظ . وعلى الرغم من تنوع التجارب التي خاضها كل منهم ، ومنظور عمقها ، فإنهم يشتركون جميعاً فيما لم يشترك فيه اعلام مدارس الشعر التالية على اختلاف في توعية التجارب ، باختلاف نوعية الحركة التاريخية والاجتماعية . فلقد تعرض البارودى للنفي والتشريد والضيق ، كما تعرض شوق للنفي الطويل في إسبانيا ، وتعرض حافظ للخوف والحيلة من هذا كله . وهي تجارب لم تعرض لها مدرسة شعرية واحدة تالية . وهي تجارب أثرت ولا شك في مجال التجريب التي فاعطت البارودى وشوق وحافظ زادة أعانهم على صقل جوانب متعددة من ملكاتهم الشعرية والشعرية . وهي مدرسة قد ازدهرت في حضيض تورتين عظيمتين فورة عراقى وفورة ١٩١٩ ، وما تمخض عن كل منهما من حركة ابتنائية ، وزعة قوية .

لقد عاش البارودى حياة يعلم فيها علم اليقين أنه من نسل أسراء أو ما شابه ذلك . ولهذا تعامل مع واقعهم في هذا المنظور ، ولم يرض دون عولاهمة الشأن الرفيع مكاناً . وهذا وحده قين بأن يزرع في نفسه صراعاً داخلياً عنيفاً ، استجاب له فرفض مديح الأمراء والحكام وأثر التعبير عن مكونات نفسه تعبيراً راقياً^(٨)

وعاش شوق في كنف القصر ، ولكنه لا يلبث أن يتقلب وينتقل ويصلدم بقوى عدة ، لم تتوان في محاولة تطعيم جوانب متعددة منه . والغريب أنها تكاثفت عليه جميعاً في فترة زمنية واحدة . تكاد تنبئ . شبه اتفاق أو غلطيط يُهدد إليه . وقد تمثل رد فعله في جاثين : أولاً تدفق الإحساس بالوطن والذات الشاعرة . وثانياً ارتداد نحو التاريخ يستلهم منه «مسرحة الشعرى» الذي انصرف إليه ، وكأنما ليثبت «لأصحاب الديوان» - بعد أن انهاروا على شعره - أن لديه فناً لا يملكون أدواته ، وإن كان هذا أيضاً لم يسلم من «ميزان» العقاد الذي شد عليه «قبير»^(٩)

وقرس حافظ بحجة لا يصد عليها ، في طفرته ، وشبابه ، ورجولته ، وكهولته وشيوخته . لم يبتأ في بعضها أو في كلها^(١٠) . يُؤرِّق كى يسبح الأمير صوته شاعراً . ويكنح كى يحفظ على نفسه رفقاً . عن طريق «ملازمته» للحرية ، أو توظيفه بدار الكتب .

ولقد انتمست وأسوال «شعرائنا على تاجهم ، وتناثرت بين الحين والحين فقام تدل على مكونات النفس الشاعرة .

ثم نأفى إلى عصر نظن أنه يعين على فهم مكونات الوجدان الشاعر» عند شاعرنا وهو العصر النسالى ، وما يصاحبه عادة من الوجد والأسى والحزن والشجن والوصل والقطعة ، إلى غير ذلك من محركات مكون الشاعر البشرية . فتجد أنفسنا أمام «مزاج» يتعطف كثيراً في هذه الناحية ، وإن خرج عن حدود التقاليد والعرف «قليعهم» دون «تخصيصي» . ولا يسير غور هذه الناحية جانب من

تاريخ حياة صاحبيها .. فلا نعرف عن أحد منهما ما يرى في باب «الطيرة» أو «الإياحية» ، أو كليهما معاً ، وإنما نعلم من سيرتها حياة أسرية مستقرة عند أولها - شوق - وغير موجودة أصلاً عند ثانيها - حافظ . ولا يرى لناصحب لها شيئاً عن غرام في الشبية أو الشيب ، ولو على سبيل الفكاهة فيما يتعلبه مقتضى الأحوال أحياناً لدى الشراء . وهو أمر لا ينحصر تقتضى أحوال العرف الاجتماعي والتقاليد فحسب ، وإنما ينحصر بطبيعة ما كان عليه مزاج شعراء هذه المدرسة جميعاً ، وإلا وجدنا شيئاً من «قصص الأنبان» ، أو «لقاءات الحى اللاتية»^(١١) أو غيرها . وهو ما لم تأت منه مدارس الشعر التالية ، بل فخرت به حتى أصبح عنصراً رئيسياً مقترناً بالشعر ، لا يعرف الشاعر إلا بالصباغة والميام وعذاب الجوى .. وهو ما ألح على شعر مدرسة الديوان عند العقاد وشكرى والمازنى ، وما ألح على شعر مدرسة الرومانسية المصرية من بعد ، عند على محمود طه وإبراهيم ناجى ، وغيرهما ، حتى إن النظر في شعرهما يثير دهشاً شديداً من حيث طبيعة المحتوى الذى لا تتكاد تمت لواقع الأحداث التاريخية في عصر الأربعينات على وجه الخصوص ١٩٤٠ .. وكان أصحابنا لا يتبنون لهذا الواقع بصلة . بينما لجأنا في شعر مدرسة البعث نقف على أحداث المجتمع الكبرى ، وقد رصد الشاعر جراح نفسه ليعبر عن كل حدث منها ، وكأنه واجب يراه مقدساً قد نبط به قلمه .

ونحن إذا انطلقنا ضيق دائرة المؤثر الفاعل في «وجدانية» شعر شوق وحافظ وجدانها تنحصر في :

• أسى غامر يحيط بشوق قبل وأثناء وبعد منفاه ، وإحساس بإحباط عصبى كأن عصف «حملة الديوان» كان يبدو مقنناً ، بل ويعد استجابة لدى جمهور متطلع .

• أسى ويؤس حياة حافظ وجفافها ، واستسلامه لقيود وظائف الدولة ، وإحساسه بالعظم في مجال المقارنة بين حاله وحال شوق شاعر القصر .

• طبيعة مزاج العصر خاصة وأن الشاعرين قد ازدهرا خلال الفترة بين التورتين (عراقى ١٩١٩) ، وما بعد الثانية حتى أوائل الثلاثينيات . وهو مزاج أثار كثيراً من الشجن والحزن والوجد ، مع كل حدث من أحداث هذه الفترة التاريخية من عصر مصر .

أضف إلى هذه العناصر الرئيسية نبض الحركة الاجتماعية والتاريخية التي حاولت أن ترد إلى حضن التاريخ ، تبحث عن مجد تركن إليه ، بعد أن أفقدها حاضرها كل جدد يمكن أن يعين على حركة فاعلة ، فتجدها ترد تارة إلى «الفرونية» أو «المصرية» ، وتارة إلى «التركية» أو «الإسلامية» ، بل إلى «المشرقية» في أحيان أخرى . وينعكس هذا على شعر شاعرنا في «كبار الحوادث في وادى النيل» ، أو «أبنا النيل» ، أو «عمر بن الخطاب» ، أو «نيج البردة» ، أو غير ذلك من اضطراب بين «الفرونية» و«الإسلامية» . كما يتضح في «ديالى صليح» ، أو في «أول الفراعة» ، و«تدندن الفراعة» و«آخر الفراعة» من ناحية ، و«أميرة الأندلس» و«على بك الكبير» و«النضيرة بنت الغزيين» من ناحية

إليه «الناظمون» ولكن «المشاركة الاجتماعية» ، وهو مطلب عزيز على شاعر يصدق مع نفسه ومع قومه .

ترددت في الديوانين مراراً هذه الأسماء : سليمان أباطة ، ومحمد عبده ، ومصطفى كامل ، وقاسم أمين ، وتونسلى ؟ ! ، ورياض باشا ، وعلى أبو الفتح باشا ، وجرجى زيدان ، ومحمد فريد ، ومحمد عبده ، وإسماعيل صبرى ، وسعد زغلول ، وأمين الراعى ، ويعقوب صروف ، وعبد الحائق ثروت ، ومحمد المويلحى ، وعبد الحليم العلالى ، وكريمة البارودى باشا .. وغيرهم . هذا فضلاً عن آخرين ينفرد بهم كل منها .

على أننا في مجال المقارنة بين قصائد الديوانين في باب الوصف ، لا نكاد نجدهما يتفقان في موضوع واحد يكتبان فيه . يؤكد ذلك ما ذهبنا إليه من أن شعر اللسانيات : والمدائح والتهاني والمراني ونحوها - لدى هذا الجيل من الشعراء الذى يمثلته شوقي وحافظ - لم يكن تكسباً أوصفاً ، بالحيية ، ولكنه كان مطلباً اجتماعياً في أعظم الأحيان . ويمكن أن يكون هذا المنظور النابع من الدراسة المقارنة بين إنتاج هذا الجيل . متعلقاً بإعادة النظر في هذا النوع من الشعر ، عند أبناء هذه المدرسة ، التى نشأت وازدهرت في الربع الأخير والربع الأول من القرنين التاسع عشر والعشرين .

وعلى الرغم من هذا السبب الذى تكشفه مجالات الرثاء ، على سبيل المثال ، فحين نستطيع أن نلمس «الذات الواجدة» في معاني متناثرة بين الأبيات المتفرقات . نجد ما عند شوقي :

ما أهمل الناس حتى الموت لم
يغل من زور لهم أومن رياء
عروس الناس قديماً وسوا
لم يدم غرس ولم يجلد بناء
أيها الدرويش قم بث الخوى
واشرب الحب ونساج الشهداء
اغرب العود تكلّم أوتاره
بالذى نوى وتنطق ما تشاء
حرك الساي وثبّع في غابة
وتفس في الشقوب الصعداء
واسكب العمرة في آسافة
من تساريج وشجو وهزاء
واسم بالأرواح رافعها إلى
عالم الطفل والقطار الصفاء
سيد الفن استرح من عالم
أصر العهد بنمائه البلاد
رما ضلقت فلم تنم به
وسرى الوحي ففساك الشفاء

(من قصيدته في رثاء سيد درويش في ذكراه سنة ١٩٣١)

ثانية^(١١) . وإذا كان القرب من القصر قد كبل «أمير الشعراء» نوعاً ما ، فإن «شاعر النيل» كان أكثر انطلاقاً في التعبير عن ذاته .. وإن كان قد تجلّج بنوع آخر من القيود ، وهى الوظيفة التى كان يحرص عليها الحرص كله خاصة بعد أن تقدم به العمر .

٢

والطلع على شعر الشاعرين سوف يلحظ أولاً ثراء عطاء شوقي الذى تمثل في أجزاء أربعة من الشوقيات فضلاً عن شوقيات السرونى المجهولة^(١٢) ، وعدد لا يستهان به من المسرحيات الشعرية^(١٣) ، في مقابل جزأين فحسب من ديوان حافظ ، وهو ما يؤيد - ولو ظاهرياً - عكوف شوقي - علقماً - لهذا الفن ، وانصرافه إليه انصرافاً شغل عليه حياته جميعاً ، وهو ما يرويه عنه صاحب خالص من أقرب صحبه إليه ، كشكيب أرسلان ، بينما كان حافظ يمسك في أحيان كثيرة عن القول عشية إغضاب من يستطيعون إيداعه في معاشه . وهذا وحده عامل من العوامل المؤثرة في تركيبة حافظ النفسية ، والتى تدخلت إلى حد بعيد في تحديد بعض معانيه وأفكاره .

ومع ذلك فكلما يصدر في ديوانه عن تقسيم موضوعي ، انتقل إلى أجنحة الحديث مع ما انتقل من مفاهيم ومصطلحات عن عصر الركود خلال القرنين الثامن عشر وجزء التاسع عشر . هو متقسم إلى أبواب في : المراني ، والأعابى ، والوصف ، والمدائح ، والإنشادات ، والسياسة ، والفن ، والحضرات ، وما لا يدخل في باب منها يجمع تحت : متفرقات . هذا فضلاً عن تشابه موضوعات الاجتماعية من مدائح وأحاج ومراسم ، فالجميع يمدح بولاية أوبوارة ، أو إمارة ، أو مناسبة من المقاسبات الاجتماعية ، وما أكثر ما تشترك في ذلك دواوين هذه الفترة وكأني بهم يصطفون حاملين أفكارهم وقرائيسهم ، متأهين عند كل مناسبة من هذا القبيل ، وكأنهم يقدمون للجمهور بديلاً عن «صفحات الاجتماعية» التى لا تعرفها سوى جرائدنا العربية ، من بين صحف وجرائد بلاد العالم .

وفي إحاطة سريعة على باب «المراني» عند الشاعرين ، وهو من أكثر الأبواب التصاقاً بهذا الجانب الوجداني ، نجد عدداً كبيراً من قصائد الرثاء ، شملت عدداً كبيراً من الأسماء اللامعة خلال العُقبين الأولين من القرن العشرين ، مما يوحي بأن شاعرنا كانا مطالبين بالإسهام في كل ما يمس الحياة الاجتماعية من أحداث ، وهو ما يعنى أن بعض هذه المراني قد قيلت كواجب اجتماعي إسهاماً من الشاعرين . ومعنى من ناحية أخرى أن علنا البحث فيما صدر فيه كل منها عن عاطفة صادقة جياشة غير جمالة . ولعل في اشتراك الشاعرين في رثاء نيف وعشرين شخصية لأكثر دليل على صدق الوجدان عند هذه المدرسة ، لا لأنها قد حملنا قلميهم مترصين بكل مناسبة ، ولكن لأن هذا العدد واشتراكها مع غيرها فيه للدليل - من زاوية عكسية - على أن الهدف من هذا الشعر ليس الكذب الذى يهدف

ماذا وراء الموت من سؤى ومن
دعة ومن كرم ومن إخشاء
أشرح حقائق ما رأيت ولم تزل
أهلاً لتشرح حقائق الأشياء
رب الشجاعة في الرجال جلال
وأجلهين شجاعة الآراء
كم صفت فرعاً بالحياة وكدها
وهتفت بالشكوى من الضراء
(من قصيدة في رثاء حافظ إبراهيم سنة ١٩٣٧)

سألك يادنيا عذراع مراب
وأرضك عمران وشيك خراب
وما أنت إلا جيفة طال حوما
لبنام ضباب أوقد ذلاب .
(من قصيدة في رثاء يعقوب صروف سنة ١٩٢٨ وهي تقطر أسى)

ولا جدال في أن هذه الأمثلة توضح إلى أي مدى سيطر الأسى
والحزن على شاعرتنا في أغريبات أيامه - يلاحظ تاريخ كل قصيدة -
على الرغم من المكانة التي كان قد احتلها عن جدارة ليس كأمر
للشعراء فحسب، ولكن كشاعر تجاوزت معه الأجماع والجمهور،
وهو مطلب يميز على كثره من المبدعين في ضروب الفن المختلفة ..
وعلى الرغم من أن ردة الأسى، التي تعد طارئة على سامعنا من
قبل شوق في أغريبات أيامه، كانت رديئة حافظ وقرينه الذي
لا يفارقه، فإنها تتردد بعض في ثيابا بعض مراتبه :

ردا كؤوسكما عن شبه مفزود
فليس ذلك يوم الزاح والعود
ياساقبي أنأى قد سكنت إلى
ماء اللامع عن ماء العنايد
ويت يرتاح يسمي حين يفتقه
صوت النواذب لاصوت الأغاريد
(في رثاء عثان أبياتة سنة ١٨٩٦)

وأنت يا بقر قد جنتا على ظمأ
فجد لنا بجواب، جادلك الديم
أين الشباب الذي أودعت نضرته
أين الحلال - رعاك الله - والشيم ؟
وما صنعت بآمال لنا طويت
يا بقر فيك وعق رسمها القدم ؟
الا جواب يدوي من جوارحتنا
ما للقبور إذا ما نوهيت نجم ؟
(في ذكرى مصطفى كامل سنة ١٩٠٩)

يا بقر وعك ما صنعت بوجهه المتبلل
عصبت منه نضرة كانت رياض المتبلل
وعصبت منه بطرة سوداء لآ تفضل
يا بقر هل لعب الليل بلطف تلك الأمل
(في رثاء أبو الفتح باشا سنة ١٩١٤)

دعاني رفاني والقوافي مريضة
وقد عقدت هرج الخطوب لمانى
فجئت ولئ ما يعلم الله من أسى
ومن كمد قد شفى وبرانى
ملكت وقوف بينكم مغلها
على راحل فارقت فشحاني
ألى كل يوم يبعث الحزن بضعه
من القلب إلى قد فقدت جناني
كلاني ما لقيت من نوعة الأسى
وما نأبى يوم (الإمام) كلاني
تفرق أحبابي وأهل وأقرب
يد الله يومى فانتظرت أنأى
وماى صديق إن عزت أقالى
وماى قريب إن قصيت بكاني
(من رثاء جرجى زيدان ١٩١٤)

ويتضح من هذه النماذج العشوائية من رثائيات الشاعرين،
مدى ما تحلل المعاني من نبرات صدق تتواءم مع الحال النفسية التي
مر بها شوق بعد عام ١٩١٤ - بده منفاه - خصوصاً خلال الأحوال
الأسيرة من حياته، والحال النفسية التي عانى منها حافظ طوال
حياته . هذا مدخل في دراسة الشاعرين من وجهة نظر نفسية تبحث
في عوامل التأثير الوجدانية في تحديد الوجهات الشعورية في مراحل
العمر المختلفة، وأثر ذلك على المعاني المترددة في إنتاجها .

ولعل أهم ما نلاحظه من هذا الاختيار العشوائي اختلاف المعاني
التي تردت في شعر كل منهما (نماذجنا من شوق في السنوات الأربع
الأسيرة من حياته، ونماذجنا من حافظ قبل وفاته بعشرين عاماً ..
مع ملاحظة أن الشاعرين في عمر واحد، ولدا على أحسن الفروض في
عام واحد، وقصيا في سنة ١٩٣٧ في شهرى يوليو وأكتوبر على
التوالى) تشوق ينمى على الدنيا ما أصابه، وحافظ يصل - في هذه
السن المبكرة، الأربعين - إلى حياة القبر ومغزاه . وكلاهما يقطر
أسى ومرارة . مع ملاحظة أن هذه الأبيات قد وردت بهذه المعاني في
قصائد طوال تنور في مجالات الرثاء التقليدية^(١) .

ومن هنا نزع أن هذا الشعر الذى قيل في المناسبات المختلفة
- إذا سلمنا جدلاً بصحته - يخفى قدراً كبيراً من «الذات
الواجدة»، ذات الشاعر، أراد الشاعر هنا أولم يرد، حتى وإن
كان يكرر معنى مسبقاً في التراث، وهو ما لم يحدث في كل
الأحوال . والسؤال الباقى هو لماذا اختار هذا المعنى دون ذاك ؟ وفى

مظلوم باشا بالانشان الجبلدى الأول ، ، و«هتة صاحب السعادة عمرد شكرى باشا بربتية المتأيز ، ، و«هتة إسماعيل صبرى باشا بالسلامة على إثر حادثة فى قطار ، ، ونحو ذلك مما يدخل فى باب الاجتماعيات لا الخصوصيات التى أومت «بنائية» خاصة لا تدرج تحت أبواب آخر .

ومن هنا نجد أن «الذات الواجدة» قد انفرد بها حافظ فى هذا القسم دون غيره . وهو القسم الذى أصبح فيه الشاعر محوراً للمعنى ، بكل ما يتعلق بجذاته الخاصة ، وأماله وآلامه وأشواقه ، وهى عذابات تناثرت فى قصائد مطولة فى غير مناسبة ، ولكنها هنا تتركز فى مضمون متكامل يحتاج إلى دراسة تأصيلية مستقلة .

ولقد تأثر شوق فى التعبير عن مكتون صدره ، وهو بعيد عن مصر فى منفاه . وذلك فى أسى يطلعننا شيئاً منذ بيته الأول :

بانالاح الطلح أشباه عواطينا
نشجى لواذيك أم نأسى لوادينا
(أندلسية - الجزء الثانى)

وهى من المعانى المتدفقة التى جاش بها صدر شوق تقدم هذه الأبيات التى تفيض وجداناً صادقاً متمملاً فى صدره :

ماذا نقص علينا غير أن يدا
فست جناحك جالت فى حواشينا
رمى بنا البين أيكاً غير ساعرا
أعما الغرب : وظلاً غير ناهينا
كل رمته النوى ! ريش الفراق لنا
سها ، وسلك عليك البين سكيناً
إذا دعا الشوق لم نريج بمنصعد
من المنحاضين عيسى لا يلبينا
فلن يك الجنس يا ابن الطلح فرقنا
إن المصائب يجمعن المصائبنا
لم تآل عاقل نحنا ولا طمناً
ولا أدكاراً ولا شعوراً ألبانينا
نجر من فن ساقنا إلى فن
ونسحب الخيل ترتاد الواسينا
أما جملك شق حينه تطظم
فن لروك بالنطس المداوينا
(أندلسية)

والوجدان الدقيق يشع بين هذه الأبيات التى وصلت إلى ثلاثة وعشرين بيتاً . وهو وجد لم يطلعه معنى مقصود يراد به الوصول إلى سامع ، وإنما تدفق التعبير عن الذات بهدف التعبير عنها فحسب ، على غير ما نجد فى بعض قصائد المناسبات المختلفة . وهذه مرة دقيقة من سمات للمعاني الشعرية عند شوق ، على وجه الخصوص :

ياسارى الحرق يرمى عن جواثنا
بعد الدود ويهيم عن مآلينا

رثاء هذا دون ذلك ؟ أى أن الخصوصية الذاتية عند شاعرنا صوف تظهر واضحة جلية حتى فى باب «التقليد» الذى أخذ على هذه المدرسة برمتها .

ومن هنا كذلك نجدنا فى حاجة إلى الوقوف عند المعانى المستعذلة فى هذا الباب ، ونقوم بعمل تصنيف يوضح طبيعة تلك المعانى ومصادرها من الذات - بطبيعة الحال - والمؤثرات الوجدانية الكامنة وراء تكوينها . وإذا كانت مدرسة الديوان قد وقفت عند عدد محدود من النماذج فى شعر شوق على وجه الخصوص ، (أفرد للزنى كتاباً آخر بعنوان «شعر حافظ») ، فإنها كانت تبحث عن عناصر تؤيد بها ما ذهبت إليه ، ولم تخلص إلى فكرتها نتيجة لا استقرار شمول للمعاني الشعرية عند شوق . ولذلك فإن ما أخذته على شعر شوق ، فضلاً عن أنه تكبير فوتوغرافى لا يؤخذ على بعض شعره ، وهو ما لا يحلونه شعر شاعر فى الشرق أو الغرب ، قد أوقع مدرسة الديوان فى الخلط ، ولم تستطع أن تعرض الجمهور بشعرها عا ألفه عند أميرنا ، واقتلعت التجاوب بين الجمهور وبين شعرها ، حتى شعر زعيمها الفعلى : أول من نادى بوجدانية « الشعر : إن الشعر وجدان ، فى تقديم وضوء الفجر » سنة ١٩٠٩ . وذلك كله لسبب جوهرى يلى - فى ظنى - وراء ما واجهته «مدرسة الديوان» دون مدرسة سابقة - مدرسة البحث - وأخرى لاحقة - أربللو والرومانسية المصرية - من تجاهل جهاجرى . إنها جندلت عند نظريات النقد ، مما أوقعها فى مازق «الحرفية المعنوية» ، مقابل «حرفية شكلية» أخذتها على «مدرسة شوق» ، هذا من ناحية . ومن ناحية ثانية انزعلت عن «وجدانية» الجمهور للثق ، فلم يجد فيها قدم له ما يعبر عن ذاته من قريب أو بعيد ، فحدثت تلك الحقوة التى لازالت قائمة بين شعراء هذه المدرسة والجمهور القارئ ، على عكس ما نجد فى مدرسة لاحقة يعرف من أبنائها على محمود طه وإبراهيم ناجى وأبو القاسم الشافى وغيرهم .

ولاجدال فى أن تصفح الديوانين لأكثر من مرة يعطى قدراً من للعائشة المتألمة تميز على استكشاف عالم الشاعر الوجداني . وهو ما قد لا يظهر من قراءة أول وإن كانت متأنية . ولعل القارئ يلحظ أن الجزء الرابع من الشوقيات يجزى باب «الخصوصيات» يسبق «الحكايات» .. وأن الجزء الثالث لحافظ^(١٤) يحتوى باب «الشكوى» .. وقد أوهم عنوان شوق أننا إزاء «خصوصيات» وجدانية لا يمكن إدراجها تحت باب من أبواب الاجتماعيات . ولكن الواقع غير ذلك (طبع الجزء الرابع بعد وفاة شوق) . أما «شكوى» حافظ فهى تصوير مؤسسى لجوانب من واقع حياته ، شقائه وسعيه غير المجدى ، وإخفاقه بعد كد ، وحسراته ، وذكريات شبابه ، وشوقه إلى مصر ، وشكوى الظلم ، ثم رسالة إلى الشيخ الإمام بيته الله .

أما «خصوصيات» شوق التى تقع فى ستة وخمسين ومائة بيت بين عشرين قصيدة ، نصفها على الأقل قطع من بيتين أو ثلاث ، تتعلق بابته على ، وابنته أمينة ، والنصف الباقي ليس من الخصوصيات التى توحى بغير ما ورد فيها ، فهى فى «هتة أحمد

حفاوة وتكرم ، وحال قدموها بعد وفاة زوجها وهجرها لفرنسا
ولحنها إلى بور سعيد متكررة .
وهو بأسمى لما حلَّ بها وما حلَّ بقصر إسماعيل .

إن يكن خاب عن جيتك تاج
كان بالغرب أشرف الشيجان
فلقد زالك المشيب بساج
لايدانيه في الجلال مداني
ذاك من صنعة الأنام وهذا

من صنيع المهيم الديان
كتت بالأمس ضيفة عند ملك
فانزى اليوم ضيفة في خان
واعلرنا على القصور ، كلانا
غيرته طوارئ الحدان

(الجزء الثاني)

ولاشك أن تلبية حافظ للكاتب في هذا الموضوع ، على الرغم
من شكاية الاستجابة ، يعبر عن طبيعة متجاوبة مع حدث يظهر
بوضوح تقلب الزمان ، وتغير الحدان ، ولهذا فقد نجح في تحريك
مشاعر الأجيال في منطقته ، وهو ما يميز الشعر الوجداني المحبر من
انفعال النفس البشرية بمحدث يوم ، كما أنه يعبر عن حدث يخص .

٣

على الرغم من اللامح الأساسية التي يلتقي عندها « مفهوم
الشعر » .. ويتحدد تعريفه . وعلى الرغم من الاتفاق على أن
الاختلاف في هذا المفهوم والتعريف قائم بين مدارس الشعر المختلفة ،
فإن « الوجدانية » في حد ذاتها لا تختلف في مدلولها باختلاف المدارس
لأنها تختص بالوجدان الشاعر ، وإن كانت تختلف في وسائل التعبير
عنه بحكم اختلاف اتجاهات الشعر في عصوره المختلفة .

وقبل أن نخوض من العام إلى الخاص عالم « الوجدان الذاتي »
« والوجدان الجماعي » ، عند شاعرنا ، في محاولة لتكلم صورة أظن
أن بعض عناصر تكونها قد اتضحت - يمس بنا الإبحار في عالم كل
من شاعرنا ، في محاولة - حتمية - لتحديد عناصر التكوين الأول
لحاني شاعرنا ومدى اختلاف كل منها ، وفقاً لاختلاف طبيعة
الحياة ، وطبيعة ما يحيط بعالم الشاعرين . وهذا قد يعين على تبيين
درجات « العمق المعنوي » في شعر كل منها ، ويعين على فهم طبيعة
« المفردات المتقاة » ومقاييس الانشغال ومعاييره .

ولاشك أن المتبرد من حديث الذات الشخصية عند كل من
الشاعرين ، والمختصر على محاولة البحث في « دلالة النص » وحدها
دون عون من تاريخ حياة الشخصية الشاعرة ، سوف يلحظ اتساعاً
كبيراً في عالم شوق الشعرى ، يوصي بوعية حياة عريضة - نعت من
اتساع أبعاد عالمه ، على عكس عالم حافظ الذي يضيق في يومه
أنه لا يخرج عن نطاق عدد من الأماكن المحدود ، وعدد من
الشخصيات أيضاً يتحدد ، وعدد من المناسبات المختلفة ، وفي ذلك ما

لما تفرق في جمع السماء دما
حاج البكا فخطبنا الأرض باكتنا
الليل يشهد لم تهتك دينايه
على نيام ولم تهف بسالينا
والنجم لم يرن إلا على قدم
قيام ليل المعوى للهد راعينا
كوفر في سماء الليل حائرة
لما نرود فيه حين يهويونا
(أندلسية)

ولعل أبلغ ما يصادفنا في تتبع معانيه ما ورد في إحدى قصائده
الوجدانية المتدفقة بعنوان « زحلة » - مدينة لبنانية - والتي شهوت
لدى جمهوره ببض أبياتنا التي منها :

يا جارة الوادي طربت وعادى
ما يشبه الأحلام من ذكراك

وهي أبيات مع « الأندلسية » عميرة ، إذ كيف يمكن لشاعر مها أوق
من ملكات « التفتيش » أن ينجح وراء هذه « الصنعة العاطفية »
بزم « التقليدية » أو « الإحالة » أو « التفكك » وهي معاني قصر عنها
من بزم « الطبع » دون « التكلف » و « الإبداع » دون « التقليد »
وهي معاني نجعلنا « كقراء » في مجال المقارنة بين ما يزم « تقليديته »
وما يزم « إبداعيته » ، نربح « بالتقليدية » ونطلب على نعلها
للزبد ، إن كان في مثل هذا النوع من الشعر تقليد مأخوذ على
الشاعر :

ولقد مروت على الرياض بروة
غنمنا كنت حبيلاً ألقاك
صمكت إلى وجهها وعيونها
ووجدت في أنفاسها رياء
لذهبت في الأيام أذكر رفراً
بين الجدول والعيون حواش
أذكرت هرولة الصبا والموى
لما عظموت يقبلان خطاك
لم أدر ما طيب العناق على المعوى
حتى ترفق مساعدى فطواك
(زحلة - الجزء الثاني)

ونجدنا مع حافظ في وقفة متأنية تشبع فيها إحساسات مجلطة من
الأسى والحزن والشجن والألم .. إلى الأبراطورة أوجيني . نظم
هذه القصيدة إجابة لاقتراح صحيفة المؤيد على الشعراء أن ينظموا في
هذه الأبراطورة ، ويوازنوا بين مجيها إلى مصر متكررة تنزل في فندق
سافواي بيور سيد ، ومجيها قبل ذلك في سنة ١٨٦٩ في افتتاح قناة
السويس ، واستقبال الخديو إسماعيل إياها استقبلاً فخماً . نشرت في
٢٦ يناير سنة ١٩٠٥ ، وهو موقف يقارن فيه الشاعر بين حالين ،
حال قدموها وقت الاحتفال بافتتاح القناة ، وما قبلت به من

المسرح .. ولكن مسرحياته أقيمت) .. وريادة في قصص الأطفال «اللافتين» .. وريادة في تقديم نص شعري نصيح أو عامي يرق بمستوى العناية الحافظ .. بل ريادة مع التعامل مع فن الشعر بكل دوراً سبق إليه البارودي «الإمام» .. ولقد صاحب حافظ - دائماً - بالإحساس بالتيبة لشوق .. بل لم تحل دراسة كبار دارسين الأدبية من هذا الإحساس بالتيبة .. فحافظ يجرب في عدد من المعاني التي سبقه إليها شوقي (انظر باب المراثي وقد سبق أن أشرت إلى ذلك) .. وحافظ يجرب مقطوعة تخيلية «بن جريح من أهل بيروت ، وزوج له اسمها (ليلي) وطبيب، ورجل عربي» ..

وحافظ يحاول الوقوف على آفاق من المعارف الغربية فيترجم أبياتاً لشكسبير، وأخرى عن جان جاك روسو .. ويترجم «البؤساء» لشكسبير هوجو .. ويقلد أسلوب المقامات العربية في «ليلي» سطحي .. بينما يجرب شوقي فن القصص في «النضيرة بنت الفيزين» .. وثلاثية «أول الفراعنة» و«تحدث الفراعنة» و«آخر الفراعنة» فضلاً عن «لادباس» ..

وهي ثقافات استكست على طبيعة انتقادات شاعرنا لمفرداتها .. وهذه دراسة دلالية في حاجة إلى محاولة تبين :

- نوعية المعجم اللغوي لكل من الشاعرين ..
- طبيعة دلالات المفردات ، وتنوعها وما قد يكون مستحدثاً لدى أي منهما من معاني ..
- طبيعة المفردات شائعة الاستخدام .. والربط بينها في محاولة لاستكشاف بعض جوانب حركة الدلائل الشاعرة .. من وجهة النظر النفسية .. تمين على تبين طبيعة «الذات الواجدة» ..

ولعل الملاحظة التي يتفق فيها قدر كبير من الباحثين أن مفردات حافظ أكثر قرباً من لغة يعرفها قدر أكبر من الناس ، بينما تميل لغة شوقي في بعض الأحيان إلى الإغراب . كما أن لغة شوقي قد استمدت بعض مفرداتها من سياحاته الثقافية في أرجاء الحضارات العربية والفرعونية والإسلامية والشرقية بعمامة .. على حين نجد مفردات حافظ أقرب إلى السلامة والانطباعية .. وقد نجد تطبيقاً نفسياً لهذا .. يحتاج إلى وقفة متأنية .. للمقارنة بين جوانب شخصية كل من الشاعرين وتوافقها مع أسلوبه .. هذا من منطلق أن لغة الإنسان جزء من تركيبته النفسية ، وأن انتقاه للمفردات يمتد على طبيعة ما يريد الإفصاح عنه من داخل تكوينه اللغوي .. وربما نجد في تراكيب شوقي الجزلة الفخمة جانباً من طبيعة حياة القصور الفخمة الجزلة ، بينما نجد توافقاً بين بساطة حافظ وانبساطيته مع بساطة لغته وانبساطيته .

ونجد الإشارة إلى أن عطاء هذه المدرسة - جميعاً - رغم نوعه من التراث العربي وغير العربي - أحياناً - إلا أن توظيفه لفظاً التراثية المختلفة ، واستدعائه بعض مضامينها لم يكن نابعاً من إدراكه فطن لأهمية المواءمة بين هذه الانتماءات ، وبين اتجاه التعبير عن المضمون المعاصر ، واغترى للعيش . ويعني آخر فإن هذه المدرسة لم

يعطى أيضاً نوعاً من الضبابية ، تجعل شاعرنا حافظاً - في ذهن متلقيه - معلقاً في حلالية الزمان والامكان ، بل قد يشرب الشك أحياناً في حقيقة الزمان والمكان ، اللذين وردا في بعض نصوصه .

ولعلنا نرجع السبب في هذا التباين بين عالم الشاعرين ، إلى طبيعة حياة شوقي المتفتحة على عوالم في الداخل ، وعوالم في الخارج ، بل على ثقافات أضر أضفت على تجربته الخاصة بعداً لم يتوفر لصاحبنا حافظ بحكم عمودية أبعاد عالمه الخاص الذي يقضي لينحصر في الحوادث الكبار في مصر ، وفي أماكن لا تمتدو وسط القاهرة ، حيث عابدين ودار الكتب .

فالعالم شوقي يتلقى مع الطائرين «فدلين» و«بونية» ما يربو إلى مصر ، ثم مع شكسبير ، ثم مع مسجد أبي صوفيا ، ومن غاب «بولونيا» إلى البسفور ، إلى الأندلس ، إلى الكونكورود ، ومن طوكيو إلى دمشق ، إلى جسر البسفور ثانية .

وهو عالم يتسع رحابه لتجدد لشوقي معانيه ، وتوسع آفاق معارفه ، بينما نحن مع حافظ في نص واحد نبيتنا عنوانه عن «رحلة حافظ إلى إيطاليا» (الجزء الأول) ، ويدعو أنها رحلة لم يتماثل معها كثيراً فأعترت مولوداً واحداً عتيماً . هذا فضلاً عن آفاق المعارف المصنودة في زمان ما ومكان ما أقرب إلى «الحلاية» غير محدة المعالم ، أو هو على الأقل تدفق انطباعي .

ومن هنا فنحن مع شوقي أكثر عمقاً ، بينما مع معاني حافظ أكثر قرباً من ظاهر نعره . وهو ظاهر مذكور ، على مستويات متعددة ، يصل إلى حد الإتيام «بالمومية المعنوية» بينما نحن مع بعض فكر شوقي حيث تقلب الأفكار على أكثر من وجه ، وحيث تنمق الثقافة في تنوع يشمر كثيراً على عدد كبير من مستويات المعاني .. ينتقل من تاريخ مصر الفرعونية «من أي عهد في القرى تدلق» إلى تاريخ العرب في الأندلس «أندلسية» أميرة الأندلس .. إلى تاريخ مصر الرومانية «مصر كليوباترا» إلى تاريخ العرب الأدنى «بجنون ليل» وهي انتقالات متعمقة غير مفتعلة «تودج» أيها النيل «دليل حق الثقافة على ما به من هنات تخصص بالحق ، أو باستخدام المفردات الغريبة ليس هنا مجازاً» هذا فضلاً عن إحساس شوقي التميز بنفسه واقعه الاجتماعي المتمثل في إحساسه الشديد «بالمصرية» التي ظهرت مع بداية القرن العشرين ، وازدهرت مشعة حركة البرجوازية المصرية المصاحبة لثورة سنة ١٩١٩ .

ونجد كلمة ميزان شوقي في عدد آخر من المجالات المعنوية ، فهو شاعر له موقف . وهو موقف واضح المعالم بمحدد الأبعاد . له موقف من «المصرية» ، وموقف من «الإسلامية» وموقف من «التركية» ، بل من «الفرعونية» . له إحساس خاص يتجاوب مع طابع الحضارات المتتمة .

وإلى مجال الشكل فله شوقي أيضاً مجالات تجريب تطليه حق الريادة في عدد منها . له ريادة في فن المسرح المقروء . (لم يكتب شوقي

تستعمل بالتراتب بنفس الطريقة مثلا التي نجدتها عند مدرسة الشعر الحديث .. فقد قدم شوق « مجنون ليل » وقدم صلاح عبد الصبور « ليل والمجنون » وكلهما « توظيف » لقصة تراثية قديمة .. ولكن شوق أعاد كتابتها كما هي - في تصوره - بينما وظفها صلاح عبد الصبور لمضمون آخر وعقوى جديد .. يظهر حتى من تركيبة العنوان في الحالين فهو عند صلاح عبد الصبور مغاير .

• • •

4

ونضع شاعرنا لجال تقسيم نقدي : الوجدان الذاتي ، والوجدان الجاهلي .. وكلهما تعبير يخص « بالذات الواجدة » ، أولها يمتد إلى اللاشعور حول المكون الداخلي في نفس الشاعرة . وثانيها يتماثل مع ذات الآخرين في مشاركة « غير مفصلة » كملحوظ من مظاهر التجارب الوجداني مع المجموع .

وقد يُظن أن « الوجدان » مرتبط بقضايا الذات في علاقتها مع نفسها فحسب ، وهو ما يتروى كدينامية على مستويات التلق المختلفة ، ولكن الحقيقة أن جانباً كبيراً من الوجدان مرتبط بكون الإنسان حلقة في سلسلة متشابكة من الحلقات المتناسكة - أراد أو لم يرد - (هناك) بدينية نفسية تؤكد اشتراك الإنسان في المجتمع بدرجة أو بأخرى ولا أنه جزء من هذا الكيان المتكامل فهو في وجدانه متفاعل به ، وهو مرتبط بحركة الوجدانية أيضاً .. بل قد يكون من الأنسب أن نقول إن « الوجدان الجاهلي » أقرب إلى الصلوق من « الوجدان الذاتي » . الأول منفتح على حركة الحياة بومي ، والثاني مغلق على أزمان « الذات الواجدة » .

« الوجدان الذاتي » عنصر رئيسي من عناصر فن الشعر ، كعنصر ذاتية قد لا يعبر الشاعر عنها تعبيراً مباشراً ولكنها تنعكس على تعامله مع الأفكار والمفاني المختلفة^(١٦) . ويعترف النقد الحديث بكافة العوامل المؤثرة في تكوين « الوجدان الذاتي » .. وهي عوامل خارجية تتعلق بالبيئة والعرف والمبادئ والتقاليد والموروثات والأحوال الاقتصادية والظروف السياسية ، والحركة التاريخية للمجتمع .. وعوامل داخلية بدءاً من الفرائز وانتهاء بالانفعالات الشعورية أو بالإلاشعورية مروراً بالموروثات الحظيكية والحظيكية على السواء ..

ولأن « الوجدان الذاتي » هو محصلة هذه التركيبة المتشابكة للمعدة من العوامل الخارجية والداخلية ، فهو متماثل في المقام الأول مع « المرأة » باعتبارها عنصراً مشتركاً أو قاسماً مشتركاً بين العوامل الخارجية والعوامل الداخلية .. إذ هي متخللة أيضاً ورغم أنف « الذات الواجدة » (لا يملك الإنسان منع شعوره من الحركة .. على أي نحو من الأنحاء .. قد يملك التحكم في إظهار للمشاعر ، ولكن لا يملك إيقاع حركة الشعور أو توجيهها) .. ومن هنا نقول إن شعور الإنسان نحو المرأة شعور إيجابي في مراحل متعددة من العمر كابت وكحبيب وكمشيق وكزوج وكغريم .. إلى آخر هذه التسميات الدلالية .

ولذلك فمن العيث القول بأنه لا اثر للمرأة في حياة حافظ ، أو أنها لا تمثل عنصراً جوهرياً في حياته أو في حياة شوق . فلا يمكن ألا تذكر أخبار هذا الجانب في التأريخ لحياته لتصبح حياته غفلاً منه .. فلا بد أن حياً قد داعب حيلة كل منها في فترة الشباب أو فترة الشباب .. ولا بد أن يكون للشعر « الشاعر » قد حاول ولو على سبيل « التجريب » لا التقليد « عاويات شعراء » يقرأ لهم في التراث .. أما ألا يذكر تاريخ حياتها هذا الجانب بالتفصيل أو بالتلميح ، فبربح لطبيعة العصر الذي لم يكن يسمح بالتعرض لهذا الجانب من جوانب حياة الإنسان ، بحكم الطبيعة الشرقية من ناحية ، وطبيعة العرف السائد من ناحية أخرى .

ومع ذلك فغزليات شوق تسم بالرقعة العاطفية المفرطة ، وهي غزليات عاشق ولا يمكن أن تكون تقليداً « طلياً » موروثاً .. حتى وإن بدت كذلك . وهذه قضية إن اعتدنا لدنيا العلمي عليها . فيكتفينا الدليل الشعوري أو الانطباعي الذي هو جانب آخر من جوانب التلوق الجاهلي ، يجب ألا يغفل مما تطورت وسائل النقد العلمي الحديث .. فالتأريخ للتأثرة غزليات رجل عرف معنى معاناة حب المرأة .. وعاش هذه التجربة بوجدان شاعر .. أما من هي ؟ وكيف كانت علاقتها ؟ فهو أمر يخضع للبحث في العوامل المؤثرة في مجريات حياته اليومية الخاصة .. وهو ما لم تستطع كتابات الذين كتبوا عنه الوصول إلى مكتوبها ، أو التعرف على جوانب أخرى من حياته تهم النقد الحديث الآن .. (انظر باب النسيب في الجزء الثاني من الديوان) .

أما عن حافظ فقد رفض أن يشغل بالنسيب والتشبيب حيزاً من ديوانه ، وهو لا يعني انصرافه عن هذا المجال .. ولكن يعني أنه - لسبب ما - لم يمل إلى خوض هذا الجانب الذاتي المفرط في الذاتية يعرضه على متلقيه .. فباب الغزل عنده يمتدوى تسعة وعشرين بيتاً - متفرقة منها سبعة « ترجمة عن جان جاك روسو » ومنها ما يحمل عنوان « في جندي مليح » .. ثم بيتان تحت عنوان (يقين الحب) :

أذنتك توابين في الشمس والصفي

وفي النور والظلماء والأرض والسماء

ولا تسمح لي لشك يحظر عطره

بنفسك يوماً أنني لست مغرماً .

وبيتان بعنوان « الخال » ، وأربعة بعنوان « رسائل الشوق » :

سود عندي له مكتوبة

ود لو يسرى بها الروح الأمين

إني لا آمن السرسل ولا

آسن الكتب على ما تحبون

مستين بالذي كابدته

وهو لا يسرى بماذا يستين

أننا في هم وبأس وأسى

حاضر اللوعة موصول الأئين

أما باب النسيب عند شوق فقد حفل بخمسين قصيدة أو نحوها

هذه الأملية تؤكد وجدانية جانب من حياة حافظ .. وهو جانب لميت فيه امرأة ما .. أو أكثر .. دوراً في حياته ، وهو ما لم يمكنه التصريح به ، كما لم يمكن شوق .. على انطلاقيته بصورة أكبر من حافظ - أن يصرح به .

ويتبين من محتوى المصنف عند حافظ بجانب هام في التعبير عن صدامه مع واقع حياته ، مما يشكل باباً من أبواب التعامل من منظور يختلف عن منظور شوق للحياة ومواجهتها .. وفي هذا الباب تتردد مفردات : الشكوى - الحظ - الحسرات - الشقاء - أأرى - اللبج - القدر للنبح - الشحج - الحزن - البلوى - الأمل - السعي - التلمذ - الجوع - التألم - المذلة - الليل - الانجس - الرارة - الردى - المم - الكرب - لوت - السهر - الإخفاق - الكد ... إلى غير ذلك من معجم يميز عن مكونات ما يمثل بصدر شاعرنا في مواجهته المرح مع الحياة منذ بدء تفرغه عليها في الصغر .

ويتجلى هذا الباب في الشكوى ثلاث عشرة قصيدة ، تصفح عن جفاء أصيل بينه وبين الحياة برمتها ..

ولا جدال في أن دراسة شعر شوق وحافظ دراسة متأنية مدققة ، والوقوف عند ما يتولد في أثناء قصائدهما من معان ، يمكن أن يدلنا على طبيعة وتوعية الوجدان الشاعر عند كل منهما ، ويمكن أن يزيد من اقترابنا من عالمها الوجداني عن طريق محاولة المواجهة بين تلك المصنفات وأحداث الحياة الخاصة وما يمثل فيها من جوانب حركة في اتجاهات مختلفة .

إن أهم ما يلاحظ في شعر رائدنا وعيها الواضح بحركة ونفس واقع الحياة في مصر في مراحلها المختلفة ، ونحن لا نجد في هذا الوعي الواضح « عمداً » من أي نوع .. وإنما نجد تجاوباً ينبع من مكتوبات الذات دون إدراك منطقي بطبيعة ما يهدف إليه ..

فالجزء الأول من القرن العشرين يشهد اتجاهات حاداً نحو « المصرية » ، بعد حركة الاستنارة وانحمار الغرايين ووفاء مصطفى كامل وحوار القيادة الوطنية .. وضبابية رؤية المصرى الوطنى .

والجزء الأول من القرن العشرين يشهد - إلى جوار تمار الاتصال بالغرب - ازدهاراً في الاتجاه « الإسلامى » على نحو ما ، يملو في الدعوة لإصلاح الأزهر ، وفي قيادة الشيخ الإمام .. وفي المكوف على طبع الفرات الإسلامى كرد فعل لحركة الاتصال بالغرب وما نتج عنها من اتجاهات « علمية » ..

والجزء الأول من هذا القرن أيضاً يشهد ازدهار الطبقة الوسطى المصرية التى كان لها الدور الأكبر في أحداث ثورة ١٩١٩ ..

« غير معنونة » تحمل الكثير من مجالات التجريب في باب الوجد والحلم .. وتزدحم معاني السهد والسهاد واليكاه والشكوى والألم والتجوى والسهر والمشتق واليل والداء والمجر واللى والنعم والشقاء واللقاء والثبات والتسيان والوفاء والماء والغيرة والغلة واللوم والوشاية والموى والوداد والحلم والمذاب والفضب والرشي والثبور والسلوان والأشواق والصباية والجوى .. إلى غير هذه المفردات في معجم الحب والمحبين .. ولقد ترددت في هذه الأبيات معاني تميز عن مكونات تعامل الإنسان مع ذاته .. فيها - مع النظر التقدي المتأمل - جانب من الصدق ينبئ عن صدق التجربة التى لم يحلثا بها أحد من مؤرخى حياة أمير الشعراء .. ولم يحلثا بها الشاعر بحكم طبيعة شرقية .. حتى عندما صرح حافظ في إحدى قصائده بفرامه يابانية بدا الشعور فيها متفعلاً .. وقد ضمن قصيدته التى حملت عنوان « غادة اليابان » الإشادة بالمشجاعة التى ظهرت في أمة اليابان في الحرب بينها وبين روسيا .. (الجزء الثانى : ص ٧) .

ويبدو في ديوان حافظ بعض التقديم « الطلى » أو « الفزلى » الذى يبين - إن صدق - جانب العمق الوجداني لدى الشاعر ، فهو يبدأ بعض مدائح بالحدث التقليدى :

حسان بين الجفن والوسن
حاصل لوشت لم يكن
أنا والأيام تعلق في
بين مشتاق ومفتن
في فؤاد مستك نسكره
أهلى ، من شدة الوهن
وزفير لو علمت به
خلت نار الفرس في بدنى

وإذا افترضنا - جديلاً - تقليدية حافظ في هذه المعاني ، فإن سؤالاً يبقى .. لم التقليدية في هذه المعاني دون غيرها ؟ ولم اختيار حافظ أن يقلد هذا النوع من المعاني .. لولا أنها تتفق مع حامل ذاتي يطرب له ، أو ينمنا على أسوأ الفروض .. فالصعب يشتاق إلى الحفاه أحياناً .. (هذا مدخل في الرد على دعوى التقليدية بفتنها ويردها إلى عناصر نفسية اجتماعية في حياة الشاعر وحركة وجدانه الحية) . [النص السابق تقديم مدحة لعيد الخليم عاصم باشا ج ١ ص ١]

ثم يقدم في مدحه لمحمد سامى البارودى ما يعبر عن شيء يعيش في صدره ، عبر به عن ذاته من ناحية ، وعن ذات المدحوش العاشقة من ناحية أخرى :

تصدت قل في الهوى وتصدنا
فا أمت عني ولا لحظه اعتدى
كلانا له عار فلعلى يبتنى
وعلرك ألى هجت سيقاً مجردا
هوسنا فا . ها . كما هان غيونا
ولكننا زفنا مع الحب مؤدنا

- الإحساس بمسؤولية المشاركة في حركة المجتمع في جوانبها المتعددة السياسية والاجتماعية والمصرية.

ومن هنا كان الوقوف عند الأحداث الوطنية الجسام «حادثة دنشواي» و«وفاة مصطفى كامل» و«الشكوى من الاحتلال» و«تصريح ٢٨ فبراير» وغيرها.. والتعامل مع الأنشطة الاجتماعية، خصوصاً في ديوان حافظ، وهي الأنشطة الخاصة برعاية الأيتام والمشردين والأطفال وغيرها.. وهي مشاركة وجدانية متعاطفة.. بلوح فيها نبض الحس الخاص.. وحركة المشاعر الخافتة. (انظر قصائد: رعاية الأطفال، مدرسة البنات ببور سعيد، ملجأ رعاية الأطفال، محاوره حافظ وتخليط مطران في حفل أقامته جمعية رعاية الطفل، دعوة إلى الإحسان، جمعية الاتحاد السوري، الجمعية الخيرية الإسلامية، جمعية إغاثة العبيان، ملجأ الحرية، جمعية الطفل، في الجزء الأول من ديوان حافظ). ويلاحظ اهتمام حافظ الشديد بكل ما يخص برعاية الأطفال والمحتاجين، وتعاطفه مع جمعيات تنشأ لهذا الغرض، وهو إحساس صادق ينبع من إدراك حس مرهف خاض تجارب البسطاء والمهوزين..

ونتيجة لهذه المحصلة المتشابكة المعقدة، لجأت القرعة المبدعة إلى حضان التاريخ المصري أحياناً (انظر مصريات شرق وقرعونايت) .. أو الإسلامية أحياناً أخرى (انظر مدائح شرق النوبة، وعصرية حافظ الإسلامية) .. في محاولة للزكون إلى الجهد القادر لإزاء جسد الحاضر المفقود.. بعد تمكن الاحتلال الإنجليزي واندثار الحركة الوطنية العربية

وتكتمل عناصر الوجدان الجاهلي « على درجات متفاوتة بين شاعرنا، فشوق يبدو أكثر عطاشاً في هذا الجبال وأعلى صوتاً.. وأقرب دليل على ارتفاع صوته قصيدته للطلوة «أيا النيل» التي وضع فيها خلاصة علم وخلاصة شعور فردى وجماعي.. وفي مهرجان هزت الدنيا به أعظافها واختال فيه المشرق».

ونستطيع أن نتعامل في «الوجدان الجاهلي» معها من هذا المنظور:

- التعامل مع المصير الوطني بحكم الانتماءية الشعورية.

- التعامل مع القضايا الاجتماعية المختلفة.

هوامش:

- (١) من المأخذ التي توعد على أحد شوق أنه لم يحدث من الحادثة التي جرت في مصر وهي حادثة دنشواي إلا في ذكرها السخية.. وبعد مرور عام كامل على وقوعها.
- (٢) ما يتجلى في الدراسة الأدبية من هذا الفن هو النص المسرحي وجمعه.. ذلك أنه كفى لإيجال إلى أصل مسرحي متكامل إلا من طريق مجموعة فنون أخرى كالنثر بحيث أصبح من الضروري التنبه إلى أن التمس المسرح لأب ليس إلا من حيث كونه نصاً مكتوباً، أما بقية الفنون كالإخراج والأداء والإضاءة والتكوير والتأليس وغير ذلك من فنون نص لا تنسب إلى الدراسة الأدبية، وإنما إلى فن كل منها الذي يربط الآن وأصبح له مختصون.
- (٣) «صم الألاعب» : تنصيصه التي أطلقها المازني على عبد الرحمن شكرى بعد أن دب الخلاف بينها، وقد جاهد المازني جهوداً عظيماً.. انظر: الفهارس في النقد والأدب : جاس عبود الغداد وإبراهيم عبد القادر المازني، الطبعة الثالثة : دار الشعب ص : ٥٧، ص : ١٧٧.
- (٤) المقام دراسات حول : ابن الرومي وأبي العلاء وشاعر وأبن أبي زينة وبسبل بيته وغيرهم.. وهو بعد المقام «أيام» الشعر الحديث. انظر في «البارودي» كتاب المقام وغيره مصر وبيئاتهم في الجليل الماضي.. وقد أفرده أربعة قصور.
- (٥) انظر في هذا :

Literary Criticism: Plato to Dryden by: Allan H. Gilbert.

1962. Wayne State University Press. Detroit.

خصوصاً ما كتبه جون درايدن سنة ١٦٦٨ بعنوان

«An Essay of Dramatic Poesy»

ص : ٦٠٠ وما بعدها.

- (٦) «شرق أو صدفة أربعين سنة» للأثير شيك أرسلان حديث من جهد شوق وإسهام مكانته التي تزدها عند الأثير وهي جهد ليس حياً في أكثر من موضع.. انظر الكتاب طبعة صبي الباني المحلى.. سنة ١٩٦٣.
- (٧) انظر في البارودي : كتاب شوق ضيف : البارودي دار المعارف.. وكتاب على الحديدي بسلسلة : «أعلام العرب» : وزارة الثقافة..
- (٨) انظر في سجاد شوق : كتاب شوق ضيف : شوق شاعر العصر الحديث.. دار المعارف.. وكذلك في وادي : شعر شوق النقال والمسرحي : دار المعارف وأحمد شوق وأدب العرب الحديث : كتاب روزاليوسف : كتاب روزاليوسف العدد الثامن أكبر من ١٩٧٣.

- (٩) في حياة حافظ إبراهيم : انظر حافظ إبراهيم : شاعر النيل. عبد الحليم سيد الحنفي دار المعارف مكتبة الدوايت الأدبية : ١٣.
- (١٠) لا يروى أحد من أصحاب شوق شيئاً من هذا في كتاباته والشاعر في باريس قبل التي انظر : شوق أرسدة أربعين سنة لغير شيك أرسلان.
- (١١) يدوم من تاريخ حياة شوق أنه دفع نقد الأثير عليه من هه.. فرفض مسرحيته الأولى «على ملك الكبير».. ورفض نشره في شرق في الواقع وأنه لا يعرف إلى ملجأ الخديوي ضعب.. ولعل هذا صدقه بكل كي يشعر الشاعر بوجوب من الضبط والتقييد الذي لا يتناسب مع طبعه الحر الانطلاق القصيري والغير.. انظر شوق : شيك أرسلان وأحمد شوق : طه وادي. طبعة روزاليوسف سنة ١٩٧٣.
- (١٢) جمع الدكتور محمد صبي السريوني عالم بشره شوق من قصائد في ديوان «الشوقيات المحولة» طبعت في دار الكتب المصرية سنة ١٩٦١ - ١٩٦٢ كما صدر الجزء الرابع من الشوقيات بعد وفاة شوق..
- (١٣) أقصرها «البهجة» وهي لم تنشر في حياته ولم تكتمل وقد قامت مجلة «الوحدة» النظرية أصراً بنشرها مسجلة : أربعة أعداد بدءاً من العدد ٩٢ فبراير ١٩٨١ حتى العدد ٦٥ مايو ١٩٨١. مع تعليق وملاحظات كتبها حسن طيب.
- (١٤) يمكن تتبع الخطى التراجيدية عند الشاعر في ديوانه.. وفي قصائده جميعاً، في عبارة لتأصيل الكارثة في هذا الجبال من ناحية، والكثف من مراحل تسجيدها ونفوسها من ناحية ثانية.. كتمكده الظهور ما يوحى من مدان.. وكيف ترددت في بقية القصائد - إن وجدت - وإن لم تنكر في قصائد أخرى فلم ؟.. وإذا القصير ورددها على هذا النص صوب هيه.. وهي دراسة مثيرة ولا شك خاصة إذا ما اقترنت بطبيعة اللغة المستخدمة في التعبير عن الفكرة وعلى نظيرها أروجوها.
- (١٥) احتضنت في نسختي البيرواني في طبعة دار الكتب المصرية للنشوان شرق سنة ١٩٤٦ وطبعها أيضاً شعوان حافظ سنة ١٩٣٧ الأولى في أربعة أجزاء، والثاني في جزئين.. كما دمجت إلى طبعة أخرى بالنسخة لديوان شوق وهي طبعة المطبعة التجارية الكبرى (د. ت.).. وطبعة المطبعة الأمريكية للبيروان حافظ سنة ١٩٤٨.
- (١٦) انظر في مجال «التصريح الشعرية» و«التصريح الشخصية» كتاب «الشعر والتأليل والمطهر» ترجمة محمد مصطفى بدوي مراجعة سهيل القناري. المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر أبريل ١٩٧٣.
- انظر «النق وثر في شوق وشعره» عبد متعود. مجلة «المجلة» العدد ٧٠ السنة السابعة نوفمبر ١٩٦٢. كان الإنجليز قد نقروا شوق إلى إيشيلية بالأندلس بعد عزل عباس حلمي وولييه شوق كامل وقد حاد من اللقي سنة ١٩٢٠.

التشعر والتاريخ

فاسم عبده فاسم

ثمة علاقة جدلية بين الفن والتاريخ. فالن مصدر هام من مصادر المعرفة التاريخية، كما أن التاريخ، بأحداثه وظواهره وشخصه وأبطاله، منبع للوسم والإلهام في الفن. والحدود بين الفن والتاريخ ليست حدوداً صارمة مانعة، وإنما هي حدود متداخلة بحيث تحسب حدوداً وهمية في كثير من الأحيان^(١). فالإنسان هو الموضوع المشترك لكل من الفن والتاريخ. وهو، من ناحية أخرى، المبتنع في دنيا الفن وصانع أحداث التاريخ. وربما يربط التاريخ بالتاريخ إطاراً، والمكان مسرحاً على نحو محدد واضح، نجد ارتباط الفن بالزمان والمكان ارتباطاً لفصاحاً، فالن قد يتخطى حدود الزمان والمكان في سبيل قيمة فنية معينة، يد أنه لا يستطيع أن يخرج عن نطاق الزمان الإنساني أو بيئة الإنسان وخروجاً مطلقاً.

يسمى على سطح هذا الكوكب. فاللغز يعيش في الحاضر بشكل مستمر، وليس من المتصور، على أية حال، أن يكون عالم اليوم بكل ما يحويه نتاجاً للحاضر فقط. وإذا كان الإنسان في حاضره يتنفس، جزئياً، فليس هو؛ فإن تفسير ظواهر هذا الحاضر ومشكلاته يفرض علينا أن نبحث عن جذورها في الماضي. والتاريخ، كعلم، هو وسيلتنا لذلك؛ فكل ظاهرة في المجتمع جذورها، ومن يحاول فك غموض الظاهرة، أو الكشف عن أسرارها دون الاستعانة بالتاريخ إنما يجرث في البحر.

وقد مضى زمن كان فيه مصطلح «التاريخ» مرادفاً لكل تادرة أو عجية، ثم تحل التاريخ عن مكانه التقليدي في تصوير الأباطرة والسلاطين، وللولك، والأمراء ليتل إلى خضم الحياة العامة باحثاً عن الحقيقة. إذ كان التاريخ ربيعاً للتصور وساكناً، يبحث عن أسرار الحكام وأخبارهم، يفتش عن الفتن والنسب من دهايز البلاط، ويسمى وراء تصوير المعاهدات، ويتصنت على محاورات القناصين، أو يسعى في ركاب القادة إلى ساحات الوغى، يطربه

وإذا كنا نقول بأن الفن، بكافة أجناسه من فنون القول وفنون الشكل، مصدر هام من مصادر المعرفة التاريخية، فإن قولنا هذا راجع إلى ماهية التاريخ نفسه. فالتاريخ من أكثر العلوم ارتباطاً بالإنسان؛ ذلك أن التاريخ، كعلم، يلهث وراء الإنسان من عصر إلى آخر، باحثاً ومستفسراً، في محاولة لأن يفهم الإنسان ويفهمه حقيقة وجوده على سطح الأرض. والعلاقة بين الإنسان والتاريخ علاقة جدلية أيضاً، إذ يؤثر كل منهما في الآخر ويشكله بدرجة أو بأخرى. فالإنسان فاعل تاريخي، بمعنى أنه يصنع التاريخ (سواء كان واعياً بدوره التاريخي أو لا). كما أن الإنسان، من ناحية أخرى، من نتاج التاريخ؛ فهو الكائن الوحيد الذي يبي صموده الزمن ويفيد منها ما يضيف جديداً إلى خبراته على الدوام. ويمرود الزمن تتراكم إنجازات البشر الحضارية لكي تصير تراثاً (أي تاريخاً بمعنى من المعاني). ولكن هذا التراث، أو التاريخ، لا تتقطع صلته بالحاضر الإنساني^(٢). فاللغز هو الألب الشرعي للحاضر، وإنسان اليوم يفكره وتعبيراته هو ثمرة تجارب وأفكار الإنسان منذ بدأ

ويجمل بنا أن تترتب بعض الشيء لتأمل الفرق بين مهمة المؤرخ ومهمة الفنان. فالمؤرخ يشهد الحقيقة التاريخية المجردة ، وهو في بحثه عن هذه الحقيقة التاريخية يحاول إعادة بناء صورة الماضي ، كما حدث بالضبط ، متسلحاً بمنهجه الاستردادي وقيوده الصارمة ، مسترشداً بمصادره (ومن بينها الفن بطبيعة الحال) في محاولة لإعادة تصوير الماضي بقدر ما يستطيع من الدقة. ثم هو ، من ناحية أخرى ، يحاول تفسير هذا الماضي من خلال الكشف عن العلاقة السببية بين الظواهر التاريخية المختلفة. ومن أهداف المؤرخ أيضاً أن يحاول كشف قوانين حركة التاريخ لكي تكون أداة في تفسير الحاضر واستشراف طريق المستقبل.

أما الفنان ، فإنه حين يختار التاريخ مجالاً لعمله الفني يضع نفسه رهن أغلال الحقيقة التاريخية في إطارها العام. ولكنه في حل من القيود الصارمة التي يفرضها المؤرخ على نفسه ، كما أن الفنان في إبداعه أبعد ما يكون عن استخدام المنهج ، وإنما يرى في الحقيقة التاريخية شيئاً ألقبه به ليهكل العظمى يسكوها بخياله الفني لهما ، وينفخ فيها من روحه الإبداعية ، فإذا الحدث التاريخي قد استوى كأننا حياً جامنا عبر العصور ، ليس على صورته التاريخية الدقيقة ، ولكن في الإطار العام للحقيقة التاريخية. وإذا بالتاريخ ، بشخصه وأحداثه ، قد صار يعايننا في حاضرتنا ، ويعبر عن هذا الحاضر بفضل الفنان الذي بنى جسراً بينه ، جعل الماضي والحاضر يتداخلان تداخلاً صعب تعقيد مداه. وينتهي إلى الفنان ألا يولي عتق الحقيقة التاريخية في سبيل الإبداع الفني ، فإن ذلك بعد تريباً للتاريخ ، وينأى بالعمل الفني عن خاصية أولية من أهم خواصه وهي الصدق. والصدق الذي تقصده في هذا المقام هو «الصدق التاريخي» الذي لا نراه متعارضاً مع «الصدق الفني» ، إذ لا ينبغي أن يكون «الصدق الفني» ذريعة للتصنع في «الصدق التاريخي» ، إذ إن اعتماد «الصدق التاريخي» في العمل الفني يخلق آثاراً سلبية خطيرة في الوجدان الإنساني بشكل عام.

لذا كان الهدف من العمل الفني ، الذي يتخطى التاريخ ميداناً له ، هو بحث قيمة بيننا أو تكريس مفهوم ما ، أو تجسيد مثل أعلى ، أو حتى دغدغة مشاعر الفخر والاعتزاز القومي ، فإن «الصدق التاريخي» - في تصوراتنا - هو خير أداة لتحقيق هذا الهدف. بيد أن هذا لا يعني - بالضرورة - أن يكون العمل الفني ذوا خلفية تاريخية وثيقة تاريخية ، أو عاصرة ، أو يمتدح في التاريخ ، فإن هذا أبعد ما يكون عن الفن ، ولكن ما تقصده هو أنه لا يجوز للفنان أن يغير ملامح عصر ما ، أو أن يمسح شخصية تاريخية رئيسية ، أو ثانوية ، متعلوفاً بالصدق الفني. ومن ناحية أخرى ، فإن للفنان أن يخلق شخصاً تاريخياً ثانوية ، أو يضع أحداثاً فرعية تعمل وجهة نظره ، وتكرس الأفكار والقيم الفنية التي يشدها.

وما أوردناه من الفن عامة ينسحب على الشعر بشكل خاص . فالمعنون الشعرية مصدر هام لا بد للمؤرخ أن يعول عليه وهو يحاول

صليب السيف ، ويشجبه مشهد القتال ، يسمع صيحات النصر وأناشيد الجرحى ، ولكن التاريخ تخل عن هذا المكان التقليدي الذي قبع فيه طويلاً وزل يسمى وراء الحقيقة في الشوارع والطرق والأسواق ، بين جموع الفلاحين وجاهري العال ، وسجاعات لتقفين والفنانين والشراء. لقد بدأ التاريخ يدرس أنوال شتاع التاريخ الحقيقيين من بسطاء الناس في المصانع والمقرول والمدارس والجامعات وأماكن العبادة ، ونوادي الأدب وقاعات الفنون. وتختلف النتيجة في تلك الفروع الكثيرة التي تقري إليها مسار الدراسة التاريخية (٢٣).

هذا التطور الذي ألمّ بعلم التاريخ هو الذي يجعل للفن ، كصنعة من مصادر المعرفة التاريخية ، قيمة كبيرة لدى المؤرخ الذي يمكنه على إعادة بناء الماضي متسلحاً بمنهجه الاستردادي. فإذا كان مفهوم «التاريخ» قد اتسع ليشمل مسيرة البشر الحضارية ، فإن مصادر المؤرخ ، التي تساعد على إعادة تصوير الماضي ، قد تنوعت بحيث تشمل كافة ما أنجزه الإنسان ، أو فكر فيه ، أو تطلع إليه بأمل ، منذ بدأ يسي على سطح الأرض. وفي أشكال الإبداع الفني المتنوعة (من فنون القول شعراً ، ورواية ، وقصة ، وخطابة وغيرها) يجد المؤرخ مادة تاريخية غنية. فالفن وتصوير ... وغيرها) يجد المؤرخ مادة تاريخية غنية. فالفن كصنعة من مصادر المؤرخ يمكنه روح العصر الذي يتم به ، ويكشف عن الحال الوجدانية في ذلك العصر ، كما يساعده على الاقتراب أكثر من هدفه الذي هو إعادة بناء صورة الماضي. إذ إن الفن يساعد المؤرخ على فهم إنسان العصر الذي يدرسه ، بمشاكله ، بآماله وحمومه ، برغباته وخصه ، بتجاسده وإخفاقاته ، بإلهاماته وإحباطاته ، بقيمه ومثله وأخلاقاته. وهذه كلها أمور لا نجدها بسهولة ، وربما لا نجدها إطلاقاً ، في طيات الوثائق التاريخية التقليدية ، أو في كتابات المؤرخين. يضاف إلى ذلك أن أشكال الإبداع الفني تنبئ ، من مزيد من التفصيلات الدقيقة فيما يتصل بالنظام الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في أي عصر يتم دراسته. كما تسهم أشكال الإبداع الفني ، بأفوائها وأطرها التعبيرية الخاصة ، في إعادة بناء صورة الماضي وبحث روحه من مرقدنا.

ومن ناحية أخرى ، يجد الفن لنفسه الوحي والإلهام في أحداث التاريخ وظواهره وأبطاله. هذا الاستيعاب التاريخي في الفن سمة عامة في الفنون الإنسانية. ويكثر لجوء الفنان إلى معين التاريخ في عصور التردى والإحباط ، إذ يوجه الفنان إلى التاريخ بحثاً عن المثل الأعلى ، رغبة في التوضيح العاطفي ، وربما رغبة من وطأة زمن المعسر الذي يحياه وهرباً إلى أحضان الماضي الذي قد يبدو بعيداً أو مثالياً بالقياس إلى الحاضر. وهنا نجد أن الفنان الذي يستلهم التاريخ في إبداعه الفني يتخذ من الأحداث (أو الحقائق) التاريخية نواة ينطلق منها خياله الفني الخالق وينسج حولها من رويته رؤاه الإبداعية. وهنا يكون الخيال الخالق للفنان مقبداً بالإطار التاريخي العام الذي وضع نفسه رهن أغلاله ، فهو يبدأ بالحدث التاريخي للذي المثلالي لينطلق صوب الرمز المعنوي أو اللتال. وقد يتكرر شخصاً وأحداثاً فرعية في الإطار التاريخي ، العام لتحقيق هدفه الفني.

هذا التطابق العام أثبت حرب طروادة التي رسمها هوميروس بالشعر والقصص، ولكن اختلافات كثيرة ما تزال قائمة بين ما أنشده الشاعر وما كشفت عنه البحث التاريخي والأثرى الحديث. وعلى الرغم من هذا، فإن هوميروس لم يبدأ من نقطة اللاتى، في نظم قصيدته الطويلتين، وإنما كان تحت يديه قدر كبير متراكم على مر القرون من التراث الأدبي الشعبي مثلما في أنثيدس وأساطير وأغانى نسجها اليونانيون على مر الأجيال، حول الحوادث التي مرت بهم وحول القيم والمثل التي تسيطر على حياتهم. ومن طبيعة الأمور، أن النظم الإيجابية والسياسية ونوع الموارد الاقتصادية التي اعتمد عليها اليونانيون عبر العصور كانت في تطور مستمر. وقد سجلت قصيدتنا هوميروس كثيرا من هذه النظم، وروصدت العديد من الظواهر.

ويمكن لدارس الحضارة أن يستلهم ملحمة هوميروس مادة لتصوير حقيقة من حياة المجتمع اليوناني دون أن يتعرض لحطأ فاحش لعدة أسباب. فنحن لا نتمتع على الإكاذبة والأودسية لمعرفة تفاصيل أو أحداث معينة، وإنما السبب الأساسي في اعتقادنا عليها هو الرغبة في معرفة الاتجاهات العامة للأوضاع والقيم الاجتماعية والسياسية أو الاقتصادية أو غيرها. وفضلاً عن ذلك، فإن اللورعين يحمون الكثير من الحقائق التاريخية في ثنايا أبيات هاتين للملحنين.

كما أن الشعر العرفي، في الفترة السابقة على ظهور الإسلام، يعتبر من أهم مصادر معرفتنا التاريخية بأحوال العرب قبل الإسلام. إذ كان الشعر هو الرواء الذي حفظ التاريخ العرفي في تلك الآونة بسهولة تداوله الشفوي. وعلى الرغم من أن أيام العرب (التي كانت تحوى أخبار المعارك والحروب التي خاضتها كل قبيلة ضد غيرها من القبائل) قد تسببت بالتجزؤ والمغالاة، فإنها ولاشك قد تسببت حول نواة من الوقائع التاريخية بحيث يمكن أن نطعمنا إليها بعض الامتسان كصنوبر من مصادر معلوماتنا عن تاريخ العرب قبل الإسلام. وفي قصص الأيام تبدى النزعة الملحمية جلية واضحة بحيث تحتفظ الحقيقة بالأسطورة، ويبرز الفن بالتاريخ، وتتصاعد الحكمة الدرامية حتى تبلغ أوجها في موقف شعري حاسم يلقبه الراوى على لسان أبطال القصة. وإذا كان بعض الباحثين يرى أن الحكمة الدرامية ذات تأثير سلبي... بحيث تخفى الدلالة التاريخية الحقيقية، وتبصر عن الإشارة إلى وجود شعور تاريخي معين للذات القبلية التي تحكمها العصبية، وما يتصل بها من القيم الاجتماعية...^(١)، فإننا لا نستطيع أن نوافق على هذا الرأي بسهولة. ذلك أن النظم القليل لدى مجتمع من المجتمعات ليس سوى درجة أولية في سلم التطور الاجتماعي خاصة والحضاري عامة. وإذا كانت «أيام العرب» بما تحمله من اتجاهات ملحمية واهتمام بتجسيد البطولة حول فرد من أفراد القبيلة، هي التي تمثل الفكر التاريخي لدى العرب قبل الإسلام (إلى جانب الأساليب) فإن ذلك لا يعنى «عدم وجود» شعور تاريخي معين للذات التي تحكمها العصبية»، وإنما على العكس يعنى أن الذات القبلية كانت محور

لاستعادة صورة عصر ما من العصور التاريخية. بيد أن هذا لا يعنى أن النصوص الشعرية، بكافة أجناسها، يمكن أن تكون نصوصاً تاريخية مجرد ذاتها. بمعنى أننا لا يمكن أن نستلهمها بنفس الطريقة التي نستلهم بها الوثائق والنصوص التاريخية التقليدية، كما أننا لا نستطيع تجاهلها بدعوى أنها نتاج لحال الشعراء الذي يتجاوز الواقع. إذ إننا حين نتعامل مع فنون الشعر، بوصفها مصدراً من مصادر اللورخ، نلجأ كثيراً إلى الاستنتاج والاستنباط والاستقراء. وهنا ينبغي أن نفرق بين الملحم الشعرية الكبرى التي غالباً ما تكون تعبيراً تراكمياً عن عصر من العصور، أو مجتمع ما في فترة تاريخية بعينها، وبين القصائد الفردية التي قد تكون تسجيلاً لحادث جزئى، أو تعبيراً عن وجهة نظر ذاتية لا تعبر عن المجتمع ككل.

وعلى الرغم من اختلاط الخيال الفنى بالواقع التاريخي في للملاحم التاريخية الكبرى، فإنها غالباً ما تكون هادياً وميسراً للمؤرخ في الكشف عن كثير من ملامح العصر الذي تنتمى إليه، إذ إنها تعبر عن المجتمع ككل، تحمل قيمه ومثله بين طبائنا، كما تحمل الكثير من تفاصيل الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية في ثناياها. ففى تراث الشعوب المختلفة ما تزال للملاحم الشعرية تعتبر من مصادر المعرفة التاريخية الهامة، بل إن بعض الباحثين يرون أن هذه للملاحم تمثل المرحلة الانتقالية بين عصر الأسطورة وعصر التاريخ، أو هي «نهاية عصر الأسطورة وبداية عصر التاريخ». وإذا كان بعض العلماء يصفون الأسطورة بأنها «العلم البدائي»، فإنه يجدر بنا أن نشير إلى أن التاريخ، كعلم قد نشأ وتطور في حبر الأسطورة التي كان ميلاده في رحمها. ولا غرو، إذن، أن نخل للملاحم بالكثير من الخفايا التاريخية. وإذا كان تصور التاريخ على أنه علم تصوراً حديثاً نسبياً فإن التاريخ من حيث كونه سجلاً لمخفى النشاط الحضارى لبني الإنسان، قد بدأ مع بداية المجتمع الإنساني نفسه^(٢). وفى تلك المرحلة كان التاريخ موغلاً في الخيال بحيث اختلط به في الملحم الشعرية ذات الطابع الأسطوري. وقد كان تاريخ الحضارات الإنسانية آنذاك محفوظاً في المروونات الشفاهية التي كان القلب الشمرى، يجرسه وموسيقاه وإيقاعاته، هو الإطار المناسب لها.

ويغفل التراث الإنساني بالكثير من الملحم الشعرية التي تجمع بين التاريخ والخيال. وحقيقة الأمر أن هذه الملحم قد تسببت حول نواة من الحوادث التاريخية الحقيقية ثم أخذ الإنسان يصبغ عليها قيمة ومثله العليا، وآماله وتطلعاته عبر العصور، حتى جاء زمن دونت فيه الملحمية في شكلها الأخير. والإكاذبة المنسوبة إلى هوميروس تصلح مثلاً جيداً للدلالة على ما نقوله، وكذلك الأودسية^(٣).

فقد حاول الآثريون والمهتمون بدراسة الآثار أن يثبتوا حرب طروادة من الناحية التاريخية. وكان التاريخ الألماني هانز فيرش شليمان Heinrich Schliemann هو الرائد في هذا السبيل، وسار على دربه عدد من العلماء منهم دريفند وويلجين، وكلت جهودهم بالتحور على آثار مدينة تتفق أوصافها مع ظروف طروادة هوميروس.

التي نظمها بعد فتح صلاح الدين لبيت المقدس ، و«أبو الحسن
على بن الجوفى» ، والياهم زهير وغيرهم .

وعلى الجانب الآخر ، ترك شعراء الغرب اللاتين كثيراً من
القصائد ذات الدلالة التاريخية عن الحروب الصليبية ، أشهرها
القصيد للحمصية المعروفة باسم «أنشودة أنطاكية
La Chanson d'Antioch»^(١١) ، التي لا تعرف صاحبها على وجه
اليقين ، وتلور أحداث هذه القصيدة الحمصية حول جانب من
أحداث الحملة الصليبية الأولى . وعلى الرغم من أن خيال الشاعر ،
أو الشعراء ، قد خلق الكثير من الحوادث والأشخاص ، فإن
الأحداث الرئيسية في القصيدة محققة تاريخياً بحيث لا يمكن لمن
يدرس الدوافع والأسباب والحلقة الأيديولوجية للحروب الصليبية
أن يتجاهل هذه القصيدة للحمصية أو غيرها من القصائد التي عرفت
باسم Les Chansons de Croisades أى أغنيات الحروب
الصليبية^(١٢) .

ويضيف بنا لقام عن تتبع لمزيد من الأمثلة الدالة على أن الشعر
للحمصية يمكن أن يكون من بين مصادر المؤرخ التي يحمده عليها في
إعادة تصوير الماضي . وهنا نشير أيضاً إلى أن القصائد الفردية يمكن
أن تكون ضمن مصادر المؤرخ أيضاً ، مع مراعاة المحاذير للمثلية في
الرؤية الجزئية التي يطلها الشاعر وقصيدته وموقف الشاعر من الحدث
الذي تحدثنا عنه قصيدته ، فضلاً عن موقعه الطبقي ، وأبعاده
السياسية والفكرية ، والتحيزه الاجتماعي ... وما إلى ذلك . ولا غير
في أن نكرر أن الشعر مصدر هام للمؤرخ بالنسبة للجوانب الوجدانية
والمعنوية للأشخاص في التاريخ الإنساني . وأهمية هذا المصدر تنبع
من حقيقة كونه مصدراً ذا طبيعة منفردة لا تشاركه فيها المصادر
التاريخية الأخرى التي ظل اهتمام المؤرخين قاصراً عليها رداً طويلاً
من الزمن . فالشعر تعبير وجداني عن عصر الشاعر . والشاعر ، بحسبه
الفنية ، قد يتجاوز الحقيقة التاريخية المدونة إلى آفاق فنية بعيدة ،
ولكنه يظل أسيراً للقيم والمفاهيم السائدة في عصره ، وقد يكون تعبيره
عنها إيجابياً إذا كان يتوافق معها ، وقد يكون تعبيره فيها سلبياً إذا كان
رافضاً لها . وهو في الحالتين يبعث المؤرخ أمام دلائل هامة ، ربما
لا يبيد ما مثلاً في المصادر التاريخية التقليدية . فالمدونات التاريخية ،
والوثائق ، والآثار ، والمسكوكات ... كلها تعطينا على الاقتراب من
الحقيقة التاريخية المجردة ، ولكن الشعر ، وغيره من فنون القول
والشكل ، هي التي تساعدنا على الكشف عن روح العصر .

من ناحية أخرى ، فإن الشعر كثيراً ما يكون نتاجاً للأحداث
التاريخية . بمعنى أن الشاعر قد يجد في حادثة تاريخية ما ، أو في ظاهرة
تاريخية بعينها ، ما يلهمه أو يوقظ شيطان الشعر فيه ، فينظم
قصيدته ، أو ينسج خيوط مسرحية شعرية ، مستلهماً تلك الحادثة
أو الظاهرة التاريخية . ومن البديهي أن نقرر أن الملاحم الشعرية
التاريخية لم تنسج حول وهم أو خيال ، ولم يبدعها الشاعر من
لايبدأ ، وإنما نتجت من الأحداث التاريخية ما جعل الشاعر يتفاعل بها
ويسجلها في قالب شعري ما . وقد يأتي الناتج الشعري في شكل قصة

هذا الشعور التاريخي . ولذا كانت الأيام والأنساب أداة المجتمع
القبلي العربي في التعبير عن هذا الشعور التاريخي لدى القبيلة^(١٣) .

واختفاء الموضوع التاريخي للقصة خلف التراكيب للمحمية
والبطولية سمة عامة تميز كافة أنماط التراث التاريخي لدى المجتمعات
القبلية في كل زمان ومكان . بيد أن هذه السمة لا تنقض من أهمية
الاعتماد على الشعر الملحمي كمصدر من مصادر المعرفة التاريخية ،
ففي بعض الأحوال لا يجد المؤرخون أمامهم مصدراً للمعلومات
التاريخية سوى التراث الشعري الذي يخبرون مدى تاريخيته بالحفريات
الأثرية كما هو الحال في تاريخ القبائل الجرمانية . فالواقع أن مصادر
الفترة المبكرة من تاريخ الجرمان تكاد تنحصر في البحوث الأثرية من
جهة ، وفي الشعر الشعبي الجرمانى من جهة أخرى . والقصيدة
الرحينة التي وصلتنا هي ملحمة بيوفولف Beowulf الأنجلو -
سكسونية ، والتي وصلتنا في شكل قريب من القصيدة الأصلية
بحيث يمكن استخدامها كمصدر تاريخي تتعرف منه على قيم
وأخلاقيات المجتمع الجرمانى وظله العليا وصاداته الاجتماعية والخط
الاقتصادي السائد فيه إبان تلك الفترة المبكرة التي سبقت الهجرات
الجرمانية إلى عالم البحر المتوسط الشمالي في العصور
الوسطى^(١٤) .

وقد تخلف عن عصر الحروب الصليبية تراث شعري كبير ساهم
فيه أطراف الصراع ، إذ ترك الشعراء العرب قصائد كثيرة ذات
مدلول تاريخي^(١٥) . بحيث يمكن من خلالها أن نحصل على معلومات
تاريخية لا يجمعها في المصادر التاريخية التقليدية . فالقيم والأخلاقيات
والمثل التي كانت تحكم السلوك العربي في مواجهة العدوان الصليبي ،
وغيرها من التطلعات والآمال والجوانب الوجدانية نجد صدىها بين
آيات القصائد التي خلفها لنا ذلك العصر الذي واجه فيه العالم
العربي الإسلامي هجومًا عنصرياً تحت راية الصليب . وفي تصوري
أننا يمكن أن نتابع التاريخ المعنوي للناس في ذلك العصر من خلال
قصائد شعراء ، فنرى الصدمة والإحباط واليأس الذي صاحب نجاح
الحملة الأولى وقيام مملكة بيت المقدس اللاتينية على التراب
الفلسطيني وتحاذل الحكام العرب ، تنتقل إلى مرحلة أخرى تشعربها
بأن روح الجهاد قد بدأت تسري في المنطقة العربية بحيث تفرز قادة
ووزعاء من طراز «عادل الدين زنكي» ، و«دور الدين محمود» ،
و«صلاح الدين الأيوبي» . ثم نجد الشعر العربي يمجّد قيم البطولة
والجهاد ، ويكرس مثال البطل السلم المجاهد في مرحلة مطاردة
الغزول الصليبية طوال العصرين الأيوبي والمملوكي حتى يتم القضاء
على الصليبيين في سنة ١٢٩١ ميلادية ، على يد الجيش المصري
بقيادة الأشرف خليل بن قلاوون . والجدير بالذكر أن الكتابة
التاريخية أيضاً كانت تدور حول سيرة البطل تلبية للحجرات الثقافية
في تلك الفترة ، ولابد أن يدرس أحوال المجتمع العربي الإسلامي
إبان تلك الفترة أن يتعرف على أسماء شعراء من أمثال «ابن
التبرسي» ، و«ابن منير الطرابلسي» ، و«أبو الفضل عيد التميم
ابن عمر بن حسان» صاحب القصائد المعروفة باسم «القصائد»

ولها يتعلق بالشاعرين ، أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ، فإن الدراسة سوف تتناول بشكل عام علاقة كل منهما بالتاريخ في شعره . بيد أننا نحب أن نوه ، بداية ، أننا لا نقصد القيام بدراسة كاملة للعلاقة بين الشعر والتاريخ عند كل من حافظ إبراهيم وأحمد شوقي ، ولكننا نحاول رصد جانب من جوانب العلاقة بين الشعر والتاريخ عند الشاعرين الكبيرين ، وهو الجانب المتعلق بالشعر كمصدر من مصادر المؤرخ . وإذا كنا نترك الحديث عن التاريخ كمصدر وحيد ولحام لكل من حافظ وشوقي ، فإن لذلك أسباباً تتعلق بالنتائج التي اعتزنا لدراستنا من ناحية ، وطبيعة الإنتاج الشعري للشاعرين من ناحية أخرى .

ومن حيث المنهج ، فقد آتينا أن نجعل موضوعنا الرئيس هو العلاقة بين الشعر والتاريخ في صوبيتها ، ومن ثم فإن الدراسة التفصيلية لكل من حافظ إبراهيم وأحمد شوقي سوف تجعل من الموضوع الرئيس مجرد مقدمة طويلة لا ضرورة لها ، على حين أننا نهدف إلى أن تكون الإشارة إلى الشاعرين دليلاً يؤكد رأينا في جانب من جوانب العلاقة بين الشعر والتاريخ . أما ما نقصده بعلية الإنتاج الشعري لكل من حافظ وشوقي ، فهو أن الأهالي الفنية في شعر كل منهما تخلف عنها من شاعر إلى آخر ، فبينما نجد شوقي قد صاغ عدداً من المسرحيات الشعرية استوحاها من التاريخ و لا نجد لحافظ إبراهيم سوى محاولة هزيلة وردت في الجزء الثاني من ديوانه قلما الشاعر في أعقاب غريب الأسطوري الإيطالي ليناء ببيروت إبان الحرب بين الأتراك والإيطاليين من أجل الاستيلاء على ليبيا في العقد الثاني من القرن العشرين . هكذا ، إذن لا يمكن أن نعول على دراسة هذا الجانب عند الشاعرين لاحتلال التوازن بينهما في هذه الناحية .

وتكشف قراءة الشوقيات⁽¹¹⁾ (ناهيك عن المسرحيات الشعرية) عن ثقافة تاريخية واسعة وعن إدراك ووعي بالعلم التاريخي للأمة العربية والإسلامية . وإذا كانت بعض قصائد حافظ إبراهيم تكشف عن وجود مثل هذه الثقافة التاريخية ، فإن الفعل الوجداني بها يبدو قليلاً بحيث لا تكشف عن نفسها بالقدر الموجود في شعر شوقي .

وإحساس شوقي بالتاريخ تنجلي كأوضح ما يكون في أبياته التي أوردتها في قصيدته التي تحمل عنواناً معبراً هو "تحلية كتاب" ، إذ يقول :⁽¹²⁾

غالبو بالتاريخ واجعل صحفه
من كتاب الله و الإجمالا
قلب الإجمالا وانظر في الهدى
للق التاريخ وذا
رب من سالف في أسماؤه
بلياني البحر والأبد
واطلب الخلد ورمه منزل
تجد الخلد من التاريخ

شعرية أو مسرحية ، أو قصيدة بسيطة ، وهو في كل الأحوال إنما يقوم بما يشبه التسجيل الفنى للحدث التاريخي . حقيقة إن الشاعر يستخدم أدواته الفنية وينطلق من إسهام الحقيقة المجردة إلى صياغة فنية تكون إطاراً لخبرته ، ولكنه يظل خبر الحدث التاريخي في سياق العام بحيث يكون عمله تسجيلاً لهذا الحدث على نحو ما . والشاعر الذي ترك أحاسيسه ويستشر ما لا يستشره العاديون من الناس ، ينضل بالأحداث فيسجلها وينقل بها تعبيراً عن ذاته وعن قطاع في مجتمعه .

ويذهب بعض الباحثين إلى أن الشعراء العرب في عصر الحروب الصليبية قد عبروا عن عواطف الشعوب العربية الإسلامية آنذاك بأصدق تعبير ، وأن النفسية العربية الإسلامية في مصر والشام قد سجلت في قصائد ذلك العصر تسجيلاً دقيقاً ...⁽¹³⁾ فما يكاد المسلمون يتناولون على حصن أو قلعة ، أو مدينة حتى ييب الشعراء لتينة المستنصر ، والإشادة بمجهوداته العظيمة في سبيل نصرة الإسلام والمسلمين ... وما تكاد مصيبة تقع على المسلمين من سقوط حصن أو قلعة في أيدي الإفرنج أو وفاة عظيم من عظمائهم كصلاح الدين مثلاً حتى ترى الشعراء ينوحون ويبكون ...⁽¹⁴⁾ ومن البدوي أن ذلك العصر الزاهر بالأحداث الجسام قد ترك بصماته على شعراء ذلك العصر وقصائدهم بالقدر الذي يجعل من هذه القصائد مصدراً هاماً من مصادر تاريخ تلك الفترة . ومن ناحية أخرى فإن التراث الشعري الذي خلفته لنا فترة الحروب الصليبية يؤكد أن الشعر يمكن أن يكون نتاجاً ، أو صدى ، للحوادث التاريخية . فالأشعة التي سقناها في السطور السابقة للتدليل على أن الشعر ، بكافة أجناسه ، يمكن أن يكون مصدراً للمؤرخ - هذه الأمثلة نفسها يمكن أن تقوم دليلاً على أن الشعر قد يكون من نتاج الأحداث التاريخية . إذ إن الإيالة والأوقسية ، وأيام العرب (التي تجمع بين الشعر والنثر) ، وملحمة السيد ، وملحمة بيرولف ، وأنشودة بيبولونج⁽¹⁵⁾ ، وأنشودة أنطاكيا ، وأنشودة رولان ، وغيرها من التراث الشعري لخصاف شعوب الأرض ، إنما جاءت نتيجة لأحداث تاريخية هامة في حياة كل شعب من الشعوب ، وكانت الهاماً للشعراء للمعبر عن وجدان شعوبهم ، فسجروا حولها بناء شعرياً يصوغ الحدث التاريخي في قالب فني ، ومع زوايا الأيام يضيف الشعراء إلى الحقيقة التاريخية كثيراً من الخيال الذي يشي بغمائهم ، وأخلاقهم ، وأمنيتهم وقسمهم ، ومثلهم لتتخذ شكلاً ملحماً . وعلى الرغم من ذلك تظل الملحمة الشعرية ، بكل ما تحمله من تراكمات فنية ، بمثابة ربيع الصدى للحدث التاريخي .

أما القصائد القصيرة التي نقال في النسابات ذات الطابع التاريخي ، فإنها عادة ما تكون نتيجة لانفعال الشاعر إزاء الحدث . وغالباً ما تكون القصيدة الفردية أقرب إلى الصحة التاريخية من حيث تحريرها للحدث ، على الرغم من كونها تعبيراً وجدانياً عن ذات الشاعر أو عن عواطف الناس في عصره ، حتى لو كان هذا التعبير جزئياً في مداه .

• • •

لارعاك التاريخ يابوم قيب

ز ولاطنظنت بك الأبناء

دارت الدائرات فيك ونالت

هذه الأمة اليده العسراء

ثم يذكر الاحتلال الفارسي بكلبات تفيض أمى وكراهية للمحتلين .
والملات للنظر أنه حين يتحدث عن الإسكندر يبدق عليه عبارات
للديح والإعجاب :

شاد إسكندر لمصر بناء

لم تشسده الملوك والأمراء

بلداً يرشحل الأنام إليه

ويجج السطلاب والحكام

ويواصل أحمد شوق حبيبته عن تاريخ مصر حتى ظهور الإسلام :

أشرق النور في العوالم لا

بشرتها بأحمد الأبناء

ويسرد تاريخ مصر الإسلامية منذ فتحها عمرو بن العاص تحت راية
الإسلام حتى يصل إلى صلاح الدين ، وحركة الجهاد الإسلامية ضد
العدوان الصليبي .

يوم سار الصليب والحاملوه

ومشى الغرب قومه والنساء

بسنفوس تجول فيها الأماني

وقلوب تشور فيها النعماء

يضمرون النمار للحق ولنا

س وفيه الذين بالحق جهادوا

ويهللون بالسلامة والصل

بيان ما شاد بالقنا البكاء

وتطرق إلى تاريخ الممالك ، فالأراكان العنانيين ، ثم يذكر قدوم
نابليون بونابرت والحملة الفرنسية ومصيرها النص حتى إذا ما تحدث
عن محمد علي وأسرته بدأ عطر المديح ينساب من ثنانيا أبيات
القصيد .

وإذا كنا قد أطلنا الحديث عن هذه القصيدة فلأنها تكشف عن
اهتمامه بالتاريخ وإحفظاته به من ناحية ، وعن مدى اطلاعها على
أحداث التاريخ من ناحية ثانية ، فضلاً عن فهمه للدور الحضاري
لتاريخ من ناحية ثالثة . والحقيقة أن كثيراً من قصائد أحمد شوق
تكشف بوضوح عن الملائكة التي يمتلأها التاريخ في تكوينه الثقافي .
ولعل هذا هو السر في أن كثيراً من الشوقيات تتخذ شكل الرد
التاريخي ؛ فهو في الحمزية النبوية يستعرض السيرة النبوية في خطوطها
العاملة ، منذ ميلاد الرسول عليه الصلاة والسلام^(١٨) .

عاش خلق ومضوا مانقصوا

رقعة الأرض ولا زادوا الشربا

أخذ التاريخ ما تركوا

علا أسن أو قولاً أصابا

ومن الإحسان أو من فله

يجع الراهب في الذكر وعابا

مكّل القوم نسوا تاريخهم

كلقيط عى في الناس انتسابا

أو كغلوب على ذاكرة

يشكى من صلة الماضي انقصابا

وهو يؤكد فيه التاريخي في مقدمته النظرية التي كتبها قصيدته أنس
الوجود عاباً روزفت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة
الأمريكية ، إذ يقول «... التاريخ (أيها الصيف العظيم) غابر
متجدد ، قديمه نوال ، وحاضره مثال ، والغد بيد الله المتعال .
وأنت اليوم تمشي فوق مهد الأهرام الأول ، وتكبد قواهر الدول ،
أرض اتخذها والإسكندر « عربنا ، وملأها على أهلها « قيصر « سفينا
وتخلّف « ابن العاص « فيها لساناً وجسداً وديناً... »^(١٩)

ولعل في قصيدته « كبار الحوادث في وادي النيل »^(٢٠) دليلاً
ساطعاً على مدى إحصاسه بتاريخ وطنه وتراث أمته ، فهو يفاخر
الدنيا بالتراث التاريخي الطويل لمصر . وهو هنا يقوم بدور راوية
التاريخ ، إذ يعرض للخطوط العامة لحركة التاريخ المصري بشكل
ينتهي عن مدى إلمامه بحوادث هذا التاريخ على مر العصور ؛ فهو
يبدأ القصيدة بتقرير تفوق التراث التاريخي لأرض الكنانة :

قل لبيان بني فساد لشاع

لم يجز مصر في الزمان بناء

ثم يدافع عن تاريخها بقوله :

فاضلر الحاسدين فيها إذا لا

مرا لصعب على الحسد التاء

زعموا أنها دعائم شيدت

بيد الجي ملؤها ظلماء

دمر الناس والرجعية في تش

جيجدها والخلقي الأسراء

أين كان القضاء والعدل والح

كة والرأى والنهى والدكاه

وبنو الشمس من أفرع مصر

والعلوم التي بها يستضاء

ويأخذ في استعراض التاريخ للمصري في خطوطه العامة ، منذ
الفراعة ، مروراً بالغزو الهكسوسى سنة ١٦٧٥ ق . م . حتى الغزو
الفارسي .

ولد المدي فالكائنات هبنا

ولم الزمان تبسم ولنا

وهو إذ يسرد لنا السيرة النبوية في إطار شعري إنما يلي حاجة ثقافية قديمة ومتجددة في المجتمع الإسلامي ؛ هذه الحاجة الثقافية تشد معرفة سيرة بطل الأمة وقادتها . وقد شهدت عصور الثقافة الإسلامية كتابة السيرة النبوية وروايتها بشكل متكرر لأن الحاجة إلى معرفة هذه السيرة مستمرة وقائمة في المجتمع الإسلامي على مر الزمان . وإذا أدرك شوقي حقيقة الوظيفة الحضارية للتاريخ ، فقد أشار في هذه القصيدة نفسها إلى حاضرات الأمة الإسلامية وما أصابها من الوهن والخرق ، فذكر أن المسلمين قد ركبوا هوامهم وتفككت عراهم ، ولم تمد الثقة تجمع بينهم :

أدري رسول الله أن نفوسهم

ركبت هواها والقلوب هوا

متفككون لما نظم نفوسهم

لقد ، ولا جمع القلوب صفاء

رأسدوا وضرهمو نعيم باطل

ونعيم قوم في السجود بلا

والحقيقة أن أحمد شوقي يبحث في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية عن المثل الأعلى ، وهو دائماً يمزو أسباب الوهن الإسلامي الحاضر إلى عوامل أخلاقية بحتة ، فهو في قصيدته العلم والتعليم يقول^(١١) :

وإذا أصيب القوم في أفعالهم

فأقم عليهم سائماً وهويلا

وعلى الرغم من أن أربع التاريخ يفوح كثيراً في باقات شوقي الشعرية ، فإن اهتمام حافظ بالتاريخ لم يكن مملوماً ، وقد تعرض لأحداث التاريخ العربي والإسلامي بالرد في عدد قليل من قصائده . وفي تصوري أنه يمكن تضييق هذا التفاوت بين اهتمام كل من الشاعرين بالتاريخ في ضوء الخلفية الثقافية لكل منهما من ناحية ، وانتماس حافظ لإبراهيم في شؤون الحاضر ومعاتته في رحاب هذا الحاضر من ناحية أخرى . ونجدة أمثلة قليلة في ديوان حافظ تجده فيها يقوم برواية التاريخ في قالب شعري . ومن هذه الأمثلة قصيدته عن عمر بن الخطاب ومطلعها^(١٢) :

حسب الفراق وحصى حين ألفينا

أني إلى ساحة الفاروق أهدينا

إذا يقوم الشاعر هنا بدور رواية التاريخ ، فيتحدث عن حوادث حياة الخليفة الثاني . وعلى الرغم من أن القصيدة تبدأ بذكر ظروف مصرع عمر :

مولى العبرة لأجسادك غاية

من رحمة الله ماجادت غواذيا

مزقت منه أديماً حشوه هم

في ضمة الله عاليها وماضيها

طمنت عاصرة الفاروق متقا

من الخبيثة في أعلى مجاليها

فأصبحت دولة الإسلام حائرة

تشكو الوجيفة لما مات آسبا

قول إنه على الرغم من أن القصيدة تبدأ بمقتل عمر بن الخطاب ، فإن الشاعر يستمر في سرد أحداث حياته منذ إسلامه ، ويتعرض لموقفه في سقيفة بني ساعدة حين أطل شيخ الأنصاري بوجهه البخيش بهدد الجاهة الإسلامية الناشئة ، وكيف أنه حسم الأمر بمبايعة أبي بكر الصديق . ثم يتحدث عن موقفه من على حول مبايعة أبي بكر . وتستر القصيدة في استعراض مواقف الفاروق من رجالات عصره ، تنتهي بموقفه من قضية الشورى ، وزيهده وورعه ، وهيبته ، ورجوعه إلى الحق .

وفي هذه القصيدة نجد الشاعر يبحث عن المثل الأعلى الذي غاب في غياهب ظلام الحاضر ، وهو يلجأ إلى التاريخ بنشد فيه هذا المثل الأعلى . وحافظ إبراهيم في هذا الأمر لا يختلف كثيراً عن أحمد شوقي ، بيد أن رصيد شوقي في هذا المجال يتفوق كثيراً على رصيد حافظ إبراهيم .

تبقى بعد ذلك النقطة الأخيرة في دراستنا ، وهي مدى صلاحية شعر حافظ إبراهيم وأحمد شوقي كمصدر من مصادر المؤرخ الذي يهتم بدراسة الفترة التي عاش فيها الشاعران . يقول الأستاذ أحمد أمين في مقدمة الطبعة الأولى لديوان حافظ «... كان في شعره سجل للأحداث إنما يسجلها بدماء قلبه ، وأجزاء روحه ، ويصوغ منها أدباً قيماً . يستحث النفوس ، ويوقع إلى النهضة ، سواء أضحك في شعره أم بكى . وأمل أم يئس... »^(١٣) . ويقول الأستاذ محمد إسماعيل كافي « مقدمة الطبعة الثانية »... « دراسة شعر حافظ ، فرق أنها دراسة للأدب العربي المتطور إلى أرق صور الجزالة والرواية والأصالة العربية . هي أيضاً دراسة لتاريخ طويل مغلظ ، وكماح مضن مرير لمصر والعالم العربي أجمع في تلك الحقبة المصرة من التاريخ... »^(١٤) .

وعن إذ توافق كلاً من الأستاذين الكريمين على أن شعر حافظ كان سجلاً لأحداث عصره ، فإننا نؤكد أن هذه الحقيقة تتناسب أيضاً على شعر أحمد شوقي . بيد أننا لا نستطيع أن نوافق على أن الشعر يمكن أن يكون تسجيلاً حقيقياً للتاريخ ، شأنه في ذلك شأن الوثائق والنصوص التاريخية التقليدية . ونعتقد أننا نرى عدم موافقتنا على هذا بعدة معايير شائكة تجعل من الاعتماد على الشعر كمن تاريخي أمراً عفوفاً بالأخطار . ومن ثم فإننا نرى أن الشعر يمكن

عام ، بعض الحوادث التاريخية . فهو كشاعر انساق وراء عاطفته مشاد عالماً فنياً تبدو فيه الخلافة العثمانية قوة لا تقهر ، على حين أن الواقع التاريخي يقول لنا شيئاً مختلفاً تمام الاختلاف ، إذ كانت الدولة العثمانية قد قطعت شوطاً طويلاً في رحلتها صوب الأقول والغروب

رويداً بنى عثمان في طلب العلا

وهيات لم يستقي شيء فيقلب
أى كل آن تهرسون وتجنح
ولى كل يوم تلتحنون ولتكتب ؟

هذا الموقف لشوق يتكرر في قصائد كثيرة منها قصيدة عن «انتصار الأتراك في الحرب والسياسة» مطلعها :

الله أكبر كم في الفتح من عجب

ياخاند الترك جدد خالده العرب (٢٧)

وبعد انتصار مصطفى كال سنة ١٩٢٣ م ، وإعلان إلغاء الخلافة من تركيا ونفى الخليفة كتب شوقي بنى الخلافة ويعبر عن مشاعره ، التي كانت مشاعر كثيرين آنذاك ، إزاء هذا الحادث الجلل : (٢٨)

عادت أغاني العرس رجع نواح

ونسجيت بين معالم الأفرح

وتكشف هذه القصيدة عن مدى الحزن الذي أصاب المسلمين لإلغاء الخلافة ، كما تكشف عن بعض حوادث أخرى معاصرة ، مثل محاولة الشريف حسين بن علي شريف الحجاز أخذ الخلافة على الرغم من عجزه عن ذلك .

ومن ناحية أخرى كتب حافظ إبراهيم قصائد وجهها إلى الأتراك العثمانيين ، ولكنها تكشف عن موقف يختلف عن الموقف الذي اتخذته شوقي منهم - موقف أبناء الطبقة الوسطى من المصريين . ففي قصيدة «نجية إلى الأسطول العثماني» يقول حافظ : (٢٨)

بالدى أجركم يارب الخواص

بلغى البطور عن مصر السلام
إذ إنه يركر في هذه القصيدة على الأسطول وقوة سفنه ومدافعه التي تلك الحصون فتجعلها أثراً بعد عين ، ولكنه لا يتغزل في بسالة الترك ، ولا يزعم أنهم أصحاب قوة لا يمكن أن تقهر كما فعل شوقي . بل إنه يتمنى أن يكون للمسلمين من أمراء البحر أمثال «طوبج» و«أياما» من أبطال اليابان المشهورين :

أسأل السله البلى أقمنا

خدمة الأوطان شيخاً وغلما
أن أرى في البحر والبر لنا
في الوهى أئداد (طوبج) و(أياما)

أن يكون مصدراً للمؤرخ بشرط مراعاة هذه الحاذير . وأول هذه الحاذير أن الشاعر في فنه الشعري يرى الأمور والأحداث «من حيث علاقتها بمواقف الإنسان وطيبيته الأخلاقية» على حد تعبير الأستاذ أحمد أمين . وهو ما يعنى أن المؤرخ يجب أن يبحث في الشعر عن الجانب الوجداني والأخلاقي للحدث التاريخي ، مما قد لا يجده في مصادر الأخرى . وثاني هذه الحاذير أن الشعر الفردي غالباً ما يكون تعبيراً عن موقف جزئي يعبر عن الشاعر في موقفه الطبق ، وموقفه السياسي ، واتجاهه الأخلاقي ، مما يعنى أننا لا يمكن أن نركن إلى النصوص الشعرية باعتبارها مرآة للمجتمع ككل ، وإنما يجب أن تأخذها باعتبارها أحد الملامح الجزئية التي يمكن أن تساعدنا على إعادة تصوير الماضي الذي نهتم بدراسته .

وفيما يتعلق بكل من أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ، يجد الباحث أن شعر كل منهما كان يعبر عن عصره حقيقة ، ولكن هذا التعبير كان محكوماً بالزاوية التي ينظر منها كل منهما على أحداث عصره بحكم موقعه الطبق ، وموقفه السياسي ، واتجاهه الأخلاقي . يقول الدكتور طه حسين ... «ولكن شوقي لم يبلغ ما بلغ حافظ من الرأه ، ولم يحسن ما أحسن حافظ من تصوير نفس الشعب وآلامه وآماله...» (٢٩) .

ويقول الأستاذ أحمد أمين ... «تركبة شوق غدتنا بيئة القصور التي ولد ببابها ، وعاش في أكشافها ، وتنفس جوها ، وتركبة حافظ غلبت حياته البائسة ، وعيشه في أوساط الجاهل ، واندماجه في غمار الناس يعيش حيشتهم ، ويحيا حياتهم ... فكان شوق إذا شعر في الترك وحروبهم والخلافة وطؤونها شمرت أنه يتحدث عن قومه وإذا شعر حافظ في ذلك لم ترعصية جنسية ، وإنما هي عصبية دينية ووطنية...» (٣٠) .

والحقيقة أنه بقدر ما كان شعر أحمد شوقي معبراً عن الشريعة الأرستقراطية من الأتراك المتحضرين ، كان شعر حافظ تعبيراً عن الطبقة الوسطى في المجتمع المصري آنذاك . ففي قصيدة لشوق في وصف الواقع العثمانية اليونانية مطلعها (٣١) :

بسلفك يعلو الحق والحق أظلم

ويستمر دهن الله نيان نظرب
في هذه القصيدة ، التي يغالب شوق فيها السلطان عبد الحميد ، فيضح موقف قطاع من الأتراك المتحضرين الذين تشاؤوا في قصور الحكام ومدى ارتباطهم العاطفي بالخلافة العثمانية . وللشيخ الذي يكنه شوق في هذه القصيدة تعبير عن هذه الشرعة من شرائع المجتمع المصري . بيد أننا يمكن أن نطمئن أيضاً إلى أن موقف الفخر ببش الخلافة في مواجهة اليونان كان موقفاً إسلامياً عاماً ولكنه يفخر بالترك وبسالتهم على نحو خاص :

لخزنى من قومها الترك زينب

وتعجم في وصف البوث وتغرب
ومع ذلك ، فإننا نستطيع أن نعرف من هذه القصيدة ، بشكل

أبا الفاروق أدركها جراحاً
أبت لإعلى يدك النأما
فإنك أنت مرهم كل جرح
وإن بلغ المفاصل والمضام
وفي قصيدة «يا شباب الديار ومطلها (٣٢٦)

غالب في قيمة ابن بطرس غالي
علم الله ليس في الحق غالب

يشير إلى حوادث القلق التي عازت العلاقة بين المسلمين والأكراد في
عصر آنذاك :

يا بني مصر، لم أقل أمة إلا
لحقت فيها تثبت بمحال

واحتيال على خيال من إثم
د ودعوى من العرائش الطول

إنما نحن مسلمين وقبسطا
نأمة وحصدت على الأجيال

وضيق بنا المقام ، بطبيعة الحال ، عن تتبع كافة القصائد التي
أنشدها شوقي في مناسبات تاريخية وضمناها بعض المعلومات التاريخية
الحقيقية إلى جانب قيمتها كمصدر يتعرف منه للزورخ على بعض
جوانب الصورة الوجدانية . ومن ناحية أخرى تكشف قصائد شوقي
عن حقيقة موقفه كمصري من أبناء الشرعية الأرستقراطية ، وعن
موقفه كريب لأمره محمد علي (وإن كان موقفه العاطفي ينحاز إلى
فرع عباس حلي) . بيد أن ذلك لا يمكن أن ينفي عنه صفته الوطنية
للمصرية ، فهو القائل بعد عودته من منفاه :

ويا وطني لقيتك بعد بأس
كأن قد لسيت بك الشبابا

وإذا كان موقفه الوطني قد حال دون أن يكون شعره مبعراً عن آلام
الحماهير وآمالها ، فإن من الإسراف في الخطأ أن نتوقع أن يكون كافة
أبناء طبقات المجتمع في اتجاه سياسي واحد .

وقد كان حافظ ، على حد تعبير الأستاذ أحمد أمين
«... يضطرب في شعره بين التفاؤل والنشائم، اضطراب الأمة بين اليقظة
والثوم ، والعمل والتواكل ، والإصابة والخطأ » فهو صدى لها في
كل حركاتها ، وهو المدرس الحكيم الذي يأخذ بموضوع درسه من
أحداث يومه ... (٣٢٧) ومن ثم كان شعر حافظ تعبيراً عن قطاع كبير
من أبناء الطبقة المتوسطة المصرية . وفي الأحداث التاريخية التي
حدثنا عنها في قصائده كان موقفه تقييداً لهذه الحقيقة . فقد كتب
عن «شكوى مصر من الاحتلال» (٣٢٨) :

والمقارنة بين هذين الموقفين ، تؤكد صحة مذهبنا إليه من أن
الشعر الفردي يمكن أن يكون مصدراً للزورخ إذا ما وضع في
حسبه طبيعة الشاعر كفتان يتم بالناحية الوجدانية ويحيل إلى خلق
صينغ فنية قد تكون مغايرة للواقع أو مبالغة فيه . فضلاً عن أن الشاعر
حين يكتب بعض الأحداث التاريخية في زمانه ، إنما يمر عن
موقف ذاتي يستوجب منا الحذر في التعامل معه كمصدر تاريخي .
وقد أورد شوقي وحافظ كثيراً من القصائد حول أحداث تاريخية
وقعت في العصر الذي عاشا فيه ، ولكن موقف كل منهما اختلف إزاء
الحدث نفسه . ولعل من المفيد أن نورد بعض أمثلة لكل من
الشاعرين حول الأحداث التاريخية .

كتب أحمد شوقي عن مشروع ملتر (٣٢٩)

الن عسانا القلب واسلم به
من ريرب الرمل ومن سره

وقد رصد الخلافات التي ثارت بين المصريين حول هذا
المشروع ، وكان موقفه هو الملاية وعدم اللجوء إلى العنف والشدة :

ينال باللين الحق بعض ما
يعجز بالشد من خصه

وعن تصريح ٢٨ فبراير (٣٣٠)

أحدث الراحة الكبرى لمن بها
وفاز بالحق من لم يأله طلبا

وفي هذه القصيدة نستطيع أن نعرف أن خلافاً نشب بين
المصريين حول هذه المسألة مما جعل الشاعر يطالبهم بالانحد وإنكار
الذات . وقد أشار إلى هذا المشروع مرة أخرى في قصيدة ألقاها
بمناسبة الذكرى السابعة عشرة لوفاة الزعيم مصطفى كامل ، وتناول
فيها ما أصاب البلاد سنة ١٩٢٤ من انقسام وتناحر وتناحر (٣٣١)
إلام الخلف بيبكم إلا ما ؟

وهذا الصيغة الكبرى علاماً

تواسيم ، فقال الناس قوم

إلى الخذلان أسمرهم تسامي

وكانت مصر أول من أصبم

فلم تحص الجراح ولا الكلاما

وتكشف هذه القصيدة عن جانب من التاريخ السياسي في مصر
آنذاك ، كما تنفي بالانقسام والأكاذيب التي ورعها المشتغلون بالسياسة
واختلافاتهم التي سرست لأعداء الأمة أن يوطدوا أنفسهم فيها .
ولكنها في النهاية قصيدة تعبر عن موقفه الحقيقي حين يطلب من الملوك
قواد أن يصلح الأمر :

لقد كان كيا الظلم فرضي فهذبت

حواشيه حتى بات ظلماً منظلاً

كما كتب عن الانقلاب المتأني الذي انتهى بظلم السلطان عبد الحميد وتولية السلطان محمد الخامس ، وأخذ يعدد في هذه القصيدة الفعائل الأثمة التي أتتها السلطان المخلوع أثناء فترة حكمه (٣٥)

لأرضي الله عهدهما من جدد

كيف أنسيت يابن (عبد المجيد)

وفي قصيدة في وداع اللورد كرومر نجده يلتزم موقف راوية التاريخ المجيد ، فيذكر ما قاله خصوم كرومر ، وما ذكره أنصاره من صفات ، ويأني أن يتخذ موقفاً ويحذر عن هذا الموقف في بداية قصيدته : (٣٦)

في الشعر هذا موطن الصديق والمخدي

فلا تكذب التاريخ إن كنت منشداً

ثم يماود اعتذاره مرة أخرى في ثانيا القصيدة حين يقول :

ولكنني في معرض القول شاعر

أضاهي إلى التاريخ قولاً غلداً

وما هو يكتب إلى الرئيس «حين كامل ياشا» رئيس مجلس شورى القوانين والجمعية العمومية يعبر عن آلام الأمة المصرية وأمالها : (٣٧)

لقد نصل الدجى في تنام

أهيم زور نومك أم هيام ؟

ثم يقول :

هالك الفرد منشؤه توان

وموت الشعب منشؤه انقسام

وإنا قد ولبنا والسبنا

فلا سعي هناك ولا سلام

فساء مقامنا في أرض مصر

وطاب لخيرا فيها المقام

هوامش

(١) عن هذا الموضوع انظر : تاسم مبد وأحمد الحاروي ، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ، دار المعارف ١٩٧٩ م .

(٢) Arthur Marwick, the Nature of History, Macmillan, Britain 1973, pp. 9-24.

(٣) حول تطور الكتابة التاريخية انظر Harry Elmer Barnes, A History of Historical Writing, (2nd ed.), Dover 1963.

وعن حادثة دنشواي يتحدث في رفق شديد عاطفياً الإنجليز (٣٨)

أيها القضاة بالأمس فينا

هل نسيم ولأنا والوداد

ولحافظ إبراهيم قصائد تمكس بعض أحداث اجتماعية في حركة المجتمع المصري مثل قصيدته في الدعوة إلى إنشاء الجامعة ومطلبها :

إن كنتم يذلون المال عن رهب

فحق ندعوكم للبلد عن رهب (٣٩)

وقصيدته الأخرى التي يستلها بقوله :

حياكم الله أحوال العلم والأدب

إن تشهروا العلم ينشر فيكم العربا (٤٠)

كما كتب عاطف الحادي عباس حلمي الثاني بشأن الخلاف بين المسلمين والأطباط سنة ١٩١١ م :

كم تحت أطيال الظلام منم

داهي الفؤاد ولسيله لا يعلم

مولاي أمتك الوديعة أصبحت

وعرا الودة بينها تستلهم

نادى بما القسطى ملء لطفه

أن لإسلام وضائق فيها المسلم

وعن إذ نقر أن هذه الدراسة جانب واحد من جوانب العلاقة بين الشعر والتاريخ حتى حافظ إبراهيم وأحمد شوقي تحتاج إلى دعم للدراسة الجوانب الأخرى من هذه العلاقة ، نرى أن شعر كل منها كان مرآة صادقة تمكس أحوال العصر من زاوية معينة . لقد كان كل من حافظ وشوقي يرصد الحوادث السياسية والاجتماعية والاقتصادية في زمانه من زاوية الخاصة التي تحكمها اعتبارات كثيرة . وإذا كان هناك آخرون يرصدون هذه الحوادث من زواياهم الخاصة ، فإن على اللوح الذي يتم بهذه الفترة أن ينشد ملامح الصورة وديقاعات عند هؤلاء وأولئك جميعاً حتى يستطيع بمجهج الاسترداد أن يمد بناء صورة الماضي بشكل أقرب ما يكون إلى الدقة والكمال .

Gordon Childe, What Happened in History, Penguin 1975, pp. 13-32. (٤١)

(٤٢) انظر الدراسة القيمة التي قدمها الدكتور طه حيد الوهاب في الإليانة والأرمسية تحت عنوان « عالم هوميوس » ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني عشر - أكتوبر نوفمبر . ديسمبر ١٩٨١ م ، ص ١٣ - ٥٦ .

انظر أيضا Barnes, A History of Historical Writing, pp. 26-ff.

- (١٦) المصدر نفسه ، ص ٦٥ وما بعدها .
- (١٧) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ١ - ٢٠ .
- (١٨) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٦١ - ٦٩ .
- (١٩) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٢٤٤ وما بعدها .
- (٢٠) ديوان حافظ إبراهيم ، شبيبة وصحبه وشره ورثه أحمد أمين ، وأحمد الزمر ، إبراهيم الأبياري ، الطبعة الثانية ، طبعة للجمعية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠ م ، ج ١ : ص ٧٧ وما بعدها .
- (٢١) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٨١ .
- (٢٢) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٩ .
- (٢٣) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٥٠ تتلوا عن مقدمة محمد إسماعيل كافي ، الطبعة الثانية .
- (٢٤) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٥٦ .
- (٢٥) التوقيعات ، ج ١ ، ص ٣٠ وما بعدها .
- (٢٦) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٤٨ .
- (٢٧) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ١٠٦ .
- (٢٨) ديوان حافظ إبراهيم ، ج ١ ، ص : ٦٢ .
- (٢٩) التوقيعات ، ج ١ ، ص ٦٤ .
- (٣٠) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص : ٦٨ .
- (٣١) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص : ٧٧٤ .
- (٣٢) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص : ٧٣٤ .
- (٣٣) ديوان حافظ إبراهيم ، ج ١ ، ص : ٧٩ .
- (٣٤) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص : ٢٥ .
- (٣٥) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص : ٤٣ .
- (٣٦) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص : ٢٦ .
- (٣٧) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص : ٥٣ .
- (٣٨) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص : ٢٠ .
- (٣٩) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص : ٢٦٥ .
- (٤٠) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص : ٢٧٦ .
- (٤١) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص : ٢٨٨ .
- (٦) حفت الشرقاوي ، أديب التاريخ عند العرب ، ج ١ ، ص ١٤٩ - ١٥٠ .
- (٧) في الاستخدام الحضاري للتاريخ عند العرب انظر : لاسم محمد قاسم ، الرؤية الحضارية للتاريخ عند العرب والمسلمين ، دار المعارف ١٩٨١ ، الفصل الأول .
- (٨) Norman F. Cantor, Medieval History-The Life and Death of a Civilization. (2nd. ed.), Macmillan, London 1969- pp 105-116 انظر أيضا : Boswulf, M Alexander, trans. Baltimore, Penguin, 1973.
- (٩) محمد سيد كيلاش ، الحروب الصليبية وأثرها في الأدب العربي في عصر ولعالم ، لجنة النشر للجامعيين ١٩٤٩ ، ص ٢٠٨ - ٢٣٩ . والجميع بالذکر أن المصادر التاريخية العربية المعاصرة لفترة الحروب الصليبية تغفل بالکثير عن الأضرار والقتصاد التي لبت في مناصبات مختلفة أثناء تلك الحروب . وهو أمر لا نستطيع تجنبه بطبيعة الحال في هذه الدراسة .
- (١٠) Lewis A. M. Sumburg, La Chanson d'Antioche: Etude historique et littéraire, Paris 1968.
- والجميع بالذکر أن هذه القضية للحصية قد تناولها العرب الأوروپ في عدة روايات مختلفة ، ولأيضا في عدة لغات فرنسية قديمة - انظر مثلا : Archives de l'Orient Latin, Tomes II, pp. 466-509.
- حيث ترد ترجمة قطعة من أغنية أنطاكية على حيا في اللغة اليونانية Fragment d'une Chanson d'Antioche en Provençal
- (١١) J. Bodier et Pierre Aubry, Les Chansons de Croisade avec leurs mélodies, Paris 1909, Hakknes reprinta, 1974.
- (١٢) محمد سيد كيلاش ، الحروب الصليبية وأثرها ، ص ٢٠٨ - ٢١٠ .
- (١٣) The Nibelungenlied, A. T. Hatto Trans., Penguin 1973.
- (١٤) احصينا على التوقيعات في العدة التي قدمها محمد حسين هيكل والتي نسميها بـ أقسام ثلاثة : الأولى في السياسة والتاريخ والاجتماع ، والثاني في الوصف ، والثالث في المراثي .
- (١٥) التوقيعات ، ج ٢ ، ص : ١٨ وما بعدها .



الواقع الاجتماعي في شعر حافظ وتنتوفى

محمد عوليين محمد

يتأثر الشاعر بالواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه ، ويصدر في شعره متأثراً بذلك ، وهو في نفس الوقت يؤثر في الواقع الاجتماعي بما يصدر عنه من أشعار تنقلها أفراد المجتمع ويتأثرون بما فيها^(١) . وهذا التأثير والتأثر نسبي يختلف من شاعر لآخر ، وإن كان معاصراً له على نحو ما هو ظاهر في شعر كل من شوقي وحافظ ، إذ إنهما تعاصرا في حياتهما إلا أنهما بائنا في تأثيرهما وتأثرهما بالواقع الاجتماعي الذي عاشا فيه . ومن ثم كان الفرق بينا في رؤية كل منهما لصورة مصر والواقع الاجتماعي للمصريين في مطلع القرن العشرين ، وطرح الحلول لما يعاني منه المجتمع من صروف الأمراض الاجتماعية . إن الفرق بين رؤية كل منهما لمصر والواقع المصري حدد موقف كل منهما من الواقع الاجتماعي في وجدانهما كما عبرا عنه في أشعارهما .

المعاصرة ، ومن ثم رأى أن حل المشكلة المصرية إنما يقوم على فهم طبيعة مشاكل المكان وحلها ، ومن ثم كان تركيزه على كشف عيوب الحياة المصرية السياسية والاجتماعية ، فتوقف طويلاً عند فرقة الرأي بين القادة والاستسلام والخضوع للمستعمر وأدواته ، وهو لم يغفل أهمية العلم في هذا الصدد ، لكنه كان ينظر إلى العلم في إطار الواقع ، أي في إطار مصر والمصريين ككل .

إننا نحس في الشوقيات حين يعرض صاحبها للواقع الاجتماعي أننا أمام كيان ثابت ثبوت التاريخ ، أما عند شاعر النيل فإن هذا الكيان متحرك ، غير أنه أصيب بضربة أوقفت هذه الحركة ، والشاعر يريد أن يبعث في هذا الكيان روح اليقظة . ولعل اختلاف يثنى الشاعرين كان من وراء هذه الفروق ؛ ذلك أن شاعر النيل ينطلق في حديثه عن الواقع الاجتماعي وكأنه يتحدث بلسان مصر متأثراً بمعاناته ومعاناة شعبها^(٢) ؛ ففي شعره نحس نبض هذا الشعب وواقعه الاجتماعي ، يصوره لنا رجل من أبناء الشعب شامت الأقدار أن

والداسر للشوقيات يحس بأن رؤية أمير الشعراء لمصر وواقعها الاجتماعي ، إنما هي رؤية مصر التاريخ بما وقع فيه من أحداث عبر قرون طويلة ، ومن ثم جاءت هذه الصورة عميقة بتوقعات فرعونية ويونانية وبطلانية وقبطية وإسلامية وعربية وعثمانية^(٣) . إنها صورة الوجدان والكيان المعنوي أكثر من صورة المكان وتبعيته أو استقلاله . ولعل هذا ما يجعلنا ونحن نقرأ شعره نجأ من الواقع الاجتماعي ، نحس بالتركيز على بناء الوجدان والكيان المعنوي كحل للمشكلة المصرية بالعلم والأخلاق^(٤) .

أما شاعر النيل فإن رؤيته لمصر تبدو من خلال ثلاثة أطر : إطار خاص وإطار عام وإطار أعم . أما الإطار الخاص فهو أرض الكنانة وغالباً ما يعنى بها أرض وادي النيل - مصر والسودان^(٥) . أما الإطار العام فهو مصر في ظل الخلافة العثمانية^(٦) ، ثم يأتي الإطار الثالث الأعم وهو مصر الإسلامية في إطار عالم إسلامي كبير^(٧) . وهذه الأطر جعلت قارئ شعره يحس بأنه يعنى بالمكان واتسماته

أُرْهِسِمَ أَنْ تَرَى (مَصْر) مِنْ الْقُرَى عَرَاباً
بَعْدَ مَا كَانَتْ سَهَاباً

لِلصَّنَاعَاتِ وَعَرَاباً^(٨)

فهو ينصح العال بالعدل وإتقانه حتى لا تتأخر مسيرة مصر، وحتى لا تتعطل عن الجهد الذي كانت عليه في التاريخ الماضي .

وينتجـه إلى طائفة أخرى هي المعلمين ، وعلى عكس الطائفة الأولى لا يدعوهم إلى العمل فهم يعملون ويكثرون فعلاً ، وإنما ينتجـه إلى تحييتهم وتقديرهم ورفع روحهم المعنوية ، يقول في المعلم :

قَسَمَ لِلْمُعَلِّمِ وَفِيهِ التَّجَبُّلُ

كَأَدِّ الْعِلْمِ أَنْ يَكُونَ رَسُولاً

أَعْلَمْتُ أَشْرَفَ ، أَوْ أَجَلَ مَنْ فِيهِ

يَبْقَى وَيُنْشِئُ أَنْفُساً وَعُقُولاً^(٩)

ثم يضي ناصحاً من أجل تقدم مصر حيث يقول لهم :

رَبِّوا عَلَى الْإِحْسَانِ فَيَأْتِي الْحَسَى

تُجَدِّدُهُمْ كَهَيْئَةِ الْخَفِيقِ كَهَوْلًا

فَهُوَ الَّذِي يَبْقَى الطَّيَاحُ قُرْبَةً

وَهُوَ الَّذِي يَبْقَى الثَّلُوسُ عَدُولًا

وَيَقِمُ مُنْطَقَ كُلِّ أَعْرَجٍ مُنْطَقٌ

وَيُرِيهِ رَأْيًا فِي الْأُمُورِ أَصْبَحًا^(١٠)

ونحن نرى هنا أن اتجاه شوق للمعلم وحديثه معه ينبع أساساً من محاولة شوق الولوج إلى مجتمع الشعب ، والانصراف عن صمته ورميته في القصر . فهو حديث طيب نعم ، ولكنه يبق دائماً مجرد نصيح إلى طائفة من الشعب ، وتلك هي المشاركة السلبية التي حرص عليها شوق أحياناً ، وانظر إلى طائفة أخرى يتحدثهم هنا وهم القضاء :

مِصْرَ بَنَتْ لِقَضَائِهَا

رَكْنًا عَلَى النُّجُومِ ارْتَفَعَ

فِيهِ احْتِمَى اسْتِقْلَالُهَا

وَبِهِ حُضِنَ وَاسْتَعْنَى

فَلِيَّهَا وَلِيَّهَا وَلِيَّهَا

أَنْ الْقَضَاءُ بِهِ اضْطَلَعَ

اللَّهُ صَانَ رَجَالَهُ

فَمَا يَسْدُسُ أَوْ يَهْجُ^(١١)

وكان شوق قد نظم القصيدة بمناسبة ترقية القضاء للأستاذ مرفص فهمي، حين حرم من الاشتغال بالخطابة ، من تهمة نسبت إليه .

ويطول المقام لو تتبعنا الطوائف والمهن والوظائف التي تحدث إليها شوق حديثه الرسمى . ويمكننا أن نشير إلى حديثه عن مهنة الصحفي ،

يعيش كادحاً مكافحاً طوال حياته ، لم ينم بجماعة مستقرة مترفة ، ومن هنا شكلت هذه المعاناة أساسه وصوره صجاعت مبعرة عن الواقع الاجتماعي ، وما كان عليه أبناء الشعب من فرقة ، فإذا بنا أمام حركة مستمرة لنضبات شعب مصر .

أما أمير الشعراء فإن ما نم به من حياة مترفة مستقرة جعل نض مصر عنده هادئاً إلى حد ما ، ولعله من أجل هذا كان يرى مصر بصورة التاريخ ووثائقه ، ويغالب في المصيرين عقولهم أكثر من التركيز على الوجدان وإثارته ، ومن ثم كان الحقل عنده حلاً هادئاً ، يتشغل في مطلبين أساسيين : العلم والأخلاق ، وهما مطلبان يقومان العقل والروح ، أما حافظ فكان ينشد الحقل في صمق الكيان الشعبي ككل ، وكان يريد أن يبرز هذا الكيان هزة توقظه من ثباته ، وتحركه حركة دابئة تناسب حجمه في صمق تاريخ الإنسانية . إن رؤية شوق أقرب ما تكون إلى رؤية الرجل « الدبلوماسي » الرسمى وما تتم به من تعة رسمية هادئة وتفريرية ، أما حافظ فإن رؤيته رؤية « الصحفي » الذي اتخذ من قلمه وسيلة لاستثارة همّة أبناء وطنه .

بين الدبلوماسي والصحفي :

والدارس لشعر شوق يجده قد تضمن ما يمكن وصفه بتقرير اجتماعي رسمى ، فهو يجارب انقسام الرأي ويرفض ذهاب الرأي ، ويدعو للمواساة ويتحدث عن ارتفاع الأسعار ويقتد بعض الظواهر الاجتماعية ، ويدل بدلوه في حياتنا المضطربة في تلك الفترة الحساسة من تاريخنا .

ولذلك التزم شوق الحيلة حين حاول أن يعرض لأمراض المجتمع المصري ، فهو لم يعايشها ولم يتأثر بها ، ولكنه أعطى ما استطاع والتزم بقضايا مجتمعه ولم يرب منها ، وحسبنا هذا كله منه وحسبه أن أعطى ما في مكنه .

وأزعم أن حديثه إلى بعض المهن والطوائف - والذي لم نجد شبيهه عند حافظ - قد يكون إيماءً نفسياً للشاعر أن يشارك في مسيرة مجتمعه ، حتى لو نادى بعض المهن والطوائف ونصيحها وأخلص في الإرشاد لها . فتوق قد تحدث إلى العمال على سبيل المثال في قوله :

أَيَا الْعَمَالِ أَفْئِنَّا إِلَهُ

عَمَرَكُمُ وَاكْتَسَابَا

وَاعْمُرُوا الْأَرْضَ فُلُولَا

مَعَكُمْ أَمْتُ يَبَايَا

أَتَقْنُوا الصَّنِيعَةَ حَيَّ

أَعْمَلُوا الْخُلْدَ اغْتَسَابَا

إِنْ لِّلْمُتَّقِينَ عِنْدَ اللَّهِ وَالنَّاصِ لُؤَابَا

أَتَقْنُوا بِحَبْكُمُ الدَّ

هَ وَيَرْفَعُكُمْ جَنَابَا

تلك المهنة البالغة الخطورة ، يقول شوقي فيها والوطن جريح ،
والشعب مكيل والحرية مندوحة :

فيا هستية الصحف صبرا إذا
نبا الرزق فيها بكم واحتلف
هبات السعادة غير الظهور
و وغير الثراء وغير الثرف

ولكنها في نواحي الضيم
ر إذا هو بالسؤم لم يكتنف
خلدوا القصد واقتنوا بالكفا
ف يدخلوا الفضول بظلم الترف^(١٢)

تدور الصحف أن يقع بالكفاف ، وليست السعادة في الثراء والظهور
والترف ولكنها في إرضاء الضمير والنفاد عن الحرام ، هو يختلف
كثيرا جدا عن حافظ حين ينادى ناعما على الصحافة باحثا عن الحرية
الحقيقية يقول :

مالي أنوح على الصحافة جازعا
ماذا ألم بها وماذا أصحقا
فكشوا حواشيها وفسدوا أنهم
امتوا صواعقها فكانت أصعقا
وأبوا يجاذقهم بكيد لها بما
ينفي عزائمها فكانت أهدلا^(١٣)

فرق بين الأسلوبين ، فأولها هادئ ، كأنه يتحدث من شرفة القصر
يوصي الرعية من شباب الصحفيين أن يصفوا ، وأن يقتصدوا ،
والآخر ثائر يصرخ ناعما على باب حرية الصحافة . ومهما كانت
المكائد التي تدبر ، ومهما كان المتناقض من الصحفيين غير الوطنيين
فإن الصحافة المصرية بما فيها من ثوار «أحلق وأصعق» على حد
تعبير حافظ نفسه .

قدم شوقي نفسه - إذن - إلى المجتمع المصري من خلال حديثه
إلى الطوائف والمهن التي اختارها هو وكان له ما أراد ، ودخل إلى
الحياة الاجتماعية ببطاقة دخول ، في حين كان حافظ لا يحتاج لمثل
هذه البطاقة ، بل وجد نفسه فجأة - وحين نعلق الشعر - يتحدث
إلى مجتمعه ويصر عنه .

المطالبة بالإصلاح :

وطالب شوقي بالإصلاح ودعا إلى تقدم مصر ، نظرا للحال
المسئ التي كان عليها واقع مجتمعه . فهو ينهى على مصرفساد الزراعة
والصناعة وسوء التجارة ، وحتى في ميدان النبوغ فقد خلا الميدان
من عالم نابه يشد إليه الناس ، ويعطى مصر عطاء يعوضها عن هذا
التأخر .

فأض الزمان من النبوغ لهلل فتي
غشتر الزمان بعلمه ويانه؟

أين التجارة وهي مضار الفتي؟
أين الصناعة وهي وجه عانه؟
أين الجواد على العلوم بماله؟
أيس المشارك مصر في هلهانه؟
أين الزراعة في جثان تحتمك
كخائل الفردوس أو كجنانه^(١٤)

إنه يستفرجه أولئك الذين انصرفوا عن التفكير في تقدم مصر ،
ويرى أن تأخرها كان للأسباب التي أوردتها في قصيدته ؛ فهناك تأخر
في كل الميادين ، حتى العلم نفسه لم يجد في ميدهانه واحدا يقدم عطاء
لمصر ، تتخطى به هذه المسافة الشاسعة بيننا وبين الدول المتقدمة .

أما عن الإصلاح عند حافظ فإنه يكون بالبناء الديمقراطي
فيجب أن تكون هناك شورى ، ويختار العميد البريطاني وزراء
أكفاء ... ويعمل على تحديد حدود دولتنا ، وألا يترك أزمة الأموال
وهي في أيدي اليهود تلهو بها . يقول حافظ موضحا أسباب التلذذ
والإصلاح ، كما يراها في رسالته في استقبال السير غورست :

إذا استوزرت هاستوزر علينا
فتي (كالفصل) أو (كابن العميد)
ولا تشغل مطاه بمستشار
يعيد به عن القصد الحميد
وفي الشورى بنا ذاء عهد
قد استمضى على الطب العهد^(١٥)

ولنتأمل هذه القطة البالغة الحساسية من شاعر ثائر يتسب إلى
الشعب ، حين يتعمق المعاني وينفذ من عمق الأشياء ، ويرى أن
الشورى بوضعها الحالي شيخخ يتفكرون الموت ، وأن الشورى الحقيقية
أبعد ما تكون عن مصر :

شيخخ كليا همت بامر
زأرتهم دولسه زأر الأسود
لحي بيضاء يوم الرأى هانت
على حسمر الملابس والحدود
أترضى أن يقال - وانت حر -
بأنك قين هاتيك القيود^(١٦)

ويواصل الشاعر رصد ظواهر الأمور ، ولا يكتفي ببيان مواضع
القصور ، وإنما يضع الحلول للقرحة أيضا . وهو ذكي في سؤاله
الأخير للمحمد البريطاني ، حتى يتخلص من مجلس شورى عتيق
لا يفعل شيئا سوى الصمت . يقول له أيضا واصفا أساس
الإصلاح :

للمصلحين فيه مدى ، لذا يفرح حافظ حين يكشف عن بعض المتناقضين الذين تتخطوا بينه وبين الإمام محمد عبده . يقول :

قل لجميع المتألفين : ومنهم
عص بالقول عبد أم الحباب
إن نفس الإمام فوق مناهم
ما تقنوا رأى غير صافي^(١٧)

وشوق يقدم لنا نموذجاً آخر من المتناقضين السياسيين ، هؤلاء الذين كألوا للدع للمستمع الغاصب فأذلوا مكانهم ، وراحت سطوتهم ، وكانت سقطتهم . يقول شوقي :

غمزت القوم إطراء وحسدا
وهم فمروك بالتم الجسام
رأوا بالأس أنفك في التريا
فكيف اليوم أصبح في الرغام
لمجت بالاحتلال وما أضاء
وجرحك منه لو أحست دامي
وما أضناه صمن قال فيه
وما أضناه عن هذا الترامى

ههنا قلت للغبان قولاً
يليق بمجامل للماضى الهام^(١٨)

والتناقض بلبه كبير ، إذا استشرى في أمة صعدت أخلاقها وذهبت ربحها ، وشوق يظهر لنا أن التناقض قد وصل إلى الوزراء والباشوات ، لما بالنا بصغار المواطنين الذين يتخللون من هؤلاء قدوة لهم ومثلاً يحتذى ، إذ عطر التناقض في رأى شوقي أنه يدمر الحياة الاجتماعية ؛ فهذا رياض قد كان مكانه فوق التريا فأضحي الآن بعد نفاقه تحت الزراب . وعرض حافظ لظاهرة التخلّف الاجتماعي وما نتج عنها من تفهقر في جميع المجالات فهو يقول :

وأقوامنا في الشرق قد طال نومهم
وما كان نوم الشعر بالمشوق
فمن الشعر قد أصابه ما أصاب حياتنا وجميع مبادئها ، ثم يقول :
عزيز عليه يافى الشرق أن ترى
كواكبهم في ألقه غير طلع
وأعلامه من فوقه غير عطفق
وأعلامه من تحتها هير شرع^(١٩)

فصدى التخلّف قد امتد إلى العلم والثقافة وعلاج هذا الأمر أن يستيقظ الشعب ويحقق ما فات من آمجاد ، شريطة أن نعي أننا قد غمنا أكثر من اللازم ، ويجب أن نستيقظ ، وهناك الأمل في الحكماء مها كانوا يعالجون عن الشعب ، فإن حافظ يرى :

وأشركنا مع الأخيار منكم
إلا جلسوا لإيقام الحدود^(٢٠)

ثم يدعو إلى بناء الجامعة كشرط للإصلاح :
وأصلنا بمجامعة ورشيد
لنا من مجد قذلتك المشيد
وإن أنعمت بالإصلاح فابداً
بنتك فإتينا بيت القصيد^(٢١)

ثم ينتم تقريره الشعبي بأن الناس في مصر يشكون مما يعرض لهم من طغيان وظلم وفساد ، فلا حياة إذن بدون إصلاح ، وهل حظ مصر أن يتخطها الأعداء على طول تاريخها ، إننا لن نستمر أبداً بهذه الطريقة التي أضلّت علينا حياتنا وتاريخنا فكلنا أصبح يبكى :

إذا ما نوح في (أسوان) بهلؤ
صمت أين شاك في (رشيد)
جميع الناس في البلوى سوا
بأذى الشعر أو أعل الصعيد
لندارك أمة بالشرق أمت
على الأيام عائرة الحدود^(٢٢)

ولم ينس شوقي أن يعرض لمبدأ الشورى لكنه مر عليه مروراً عابراً ، وإكثي أن يقول إن الشورى مبدأ طيب يجب أن يوجد ، وهو موجود ، ويعمل به الملك العظيم الذي كان يحكم مصر آنذاك ، وقدم شوقي بين يديه هذه القصيدة ، فيحدث عن سيرة الخلفاء الراشدين التي هي سيرة الخليفة السلطان محمد الخامس :

بنيت على الشورى كصالح حكمهم
وعلى حياة الرأى واستغلاله
شر الحكومة أن يساس بواحد
في الملك أقوام عداد وماله^(٢٣)

لكننا ليست الشورى التي نتحدث عنها حافظ ، ناقداً مجلس الشيوخ ذوى اللحى البيضاء الذين يصمتون ولا ينتظرون غير الموت . أما شوقي فهو هنا محافظ متزن يمثل كما قلنا وجهة النظر الرسمية .

ويرى شوقي أن فساد حالنا هو اتخاذ المولى حكماً ، لأن من شأنه تدمير الحضارة وإرهاق الشعب والتأخر والجهل . يقول شوقي :

إذا رأيت المولى في أمة حكا
فاحكم هنالك أن العقل قد ذهبا

وعرض حافظ لظاهرة التناقض وعدها مرضاً أصاب الجميع ، نتيجة للشعور بالخوف الذى ولّده النزاع من الاستعمار ، كنتيجة طبيعية للاحتلال والتناقض مرض إذا تحكّم في مجتمع أضلّه وذهبت جهود

(أبا فاروق) غدا بيد الاماني

وحسبناها على رغم الحميم

ألقينا بعد نوم شوق نوم

على نوم كأصحاب الرقيم

وأصبحنا ببعورك في نهوض

يكافئ نهضة التبت الجعيم^(٢٤)

وشوق يرى أن علة تأخرنا في غياب العلم :

الجهل لا يولد الحياة مواتية

إلا كما تلد الزمام الدودا

لم يخل من صور الحياة وإنما

أعطاه عصرها ذات ولدا^(٢٥)

فحن أبناء الجهل لأن الجهل يولد الموت ، وهذا هو سر تأخرنا .

وقد ارتفع صوت شوق كثيراً يطالب بالعلم ، وراح مع صاحبه

حافظ يطالبان كذلك بالجامعة المصرية . ولكن صورة التخلف

المقرونة بالأسى لم يستطع قلم شاعر أن ينفصلها لنا كما كانت . ذلك أن

الجنح المصري المطحون كانت معظم فئاته تحت مستوى الفقر

نفسه ، ولم ترد محاولات نقل الصورة الواقعية للفقر عن مجرد

التعاطف مع المتكويين في المصائب والمآلات ، فحق حريق ميت غمر

يقول حافظ عارضا صورة المتكويين :

أكلت دورهم فلما استغفلت

لم تغادر صغارهم والكبارا

أخرجتهم من الديار عراة

حابر الموت يطلبون الفرارا

يلبسون الظلام حتى إذا ما

تقبل الصبح يلبسون النهارا

حالة لا تقسيم البؤس والحزن

ولا عنهم ترد العبارا^(٢٦)

هذه صورة مأساوية لأناس يلبسون الظلام في الليل ، ويلبسون النهار

في الصباح ، ولا شيء يستمرهم حتى عن الغبار . ومثل هذه الكارثة

لا تدعو حافظا إلى التوجه إلى الحكومة بتغيير إياها عاجلة ، أو بناء

بيوت غير القى احترقت ، لأنه من المستحيل أن يجدوا مكانا . بعد

ذلك يتجه حافظ إلى المؤسرين من الشعب :

أيها الرافلون في حبل الوش

يخرجون السيلول المستحارا

إن فوق العراء قوما جياما

يستولون ذلّة وانكسارا

أيها السجين لا يمنع السجن

كربما من أن يقبل العطارا^(٢٧)

وهو لا يستطيع إلا أن يتقد الأغنياء ، ولا يتقد مثلاً الوضع الطيق

الشعب الذي صحح بوجود أغنياء جداً وفقراء أشد من الفقر نفسه . إن الشاعر يلج من هذه المناسبة المعتمنة لينقد ظاهرة الإسراف في الأفراس ، وهي التي تعاني منها المجتمعات النامية مثل مجتمعا . إنها المظاهر الكاذبة التي تسيطر علينا فنجعل حياتنا إلى مجمل ، بدلاً من النعم الذي أعطاه الله لنا في وطننا . يقول حافظ :

قد شهدنا بالأمس في مصر عرسا

ملا العين والهوذا ابتصارا

سال فيه النصار حتى حسبا

أن ذاك الهناء يجري نصارا

بات فيه النعمون بلبيل

أنجمل الصبح حسنه هواري

يكسبون السرور طورا وطورا

في يد الكأس يظنون الوقارا^(٢٨)

حافظ يقدم لنا نموذج الفقر المدقع هؤلاء الذين يعيشون على هامش الحياة لا يلبسون شيئا لأنهم لا يكون إلا نوبا وبنا أكلتها النيران في الحريق ، وطائفة أخرى تحيا في نفس المكان يسيل الذهب في ليلة

عرس يلبس معه العرس متجيا للذهب ، ولا يقطع سرور الأغنياء

وفرهم صوت الصباح الآتي من الناحية الأخرى :

وصحنا في (ميت غمر) صياحا

ملا الر حجة والبحارا

جل من قسم الخطوط لهذا

يستغنى وذلك يبكي النبارا

رب ليل في الدهر قد هم لحسا

وسعودا وعسرة ويسارا^(٢٩)

إن الأمر عند حافظ يرجع إلى « من قسم الخطوط » وحسبه أن قال ما قال . ويتوقف شوق أمام مثل هذا الحريق ويرسم صورة مروعة

للمأساة ، يرح فيها شوق ، ولكن الشاعر يبقى دائما خارج الصورة :

مازلت أسمع بالشقاء رواية

حتى رأيت بك الشقاء مصورا

فعل الزمان بشمل أهلك فعله

بني أمية ، أو قرابة جعفرا

بالأمس قد مكثوا الديار ، فأصبحوا

لا ينظرون ولا ماسكهم ترى^(٣٠)

فهو يرسم صورة الشقاء الفنية تلك التي يهتم بها الفنانين ، أما

الشقاء الواقعي المر الذي يؤثر في الوجدان فقد قدمه حافظ . بل إن

دعوته من أجل التبرع ، لإيقاظ المتكويين ، دعوة هادئة غير دعوة

الحافظ الذي كان يقارن بين الموسرين والفقراء الذي تاحوا تحت السماء . يقول شوقي :

يا أيها الشعب الكرم تماسكوا
وعملوا أموركهم بشعر توافي
مالي أذكركم وتلك ربوعكم
مرعى النهى ومناهب الشجعان^(٣١)

وبعد أن ينصحهم كثيراً ، ويصف حياتهم التي أضحت خراباً بفعل الانقسام الذي أضاع قوتنا ، يشير الشاعر إلى فضل الاتحاد :

ودعوا التقاطع في المناهب بينكم
إن الضمطاطع آية الخللان
وسابقوا للمباقيات وأظهروا
للمسلمين دلائل الأدهان

وتعانقوا بعد الندى كخائل
يخلو بين تعانق الأعصان^(٣٢)

ومن الانقسامات الخطيرة ظهور بوادر الفتنة الطائفية . فيقف حافظ متصبباً مثل هذه الكارثة التي تهدد الوطن ، فتهدد طاقاته وتستفد إمكاناته ، في صراع لا غالب فيه ولا مغلوب ، لأن الجميع أولاً وآخرهم مصريون ، يجمعهم بلد واحد ونبيل واحد وعرف وتقاليده واحدة . وحافظ يرجع أمر الفتنة الطائفية إلى أسباب ، أهمها عدم الفهم الصحيح للأديان من جانب المتصيين من الطرفين الإسلامي والمسيحي ، كذلك الوهم الذي نشره المستعمر فسطر على عقول الأحياء وللتصليين على حد سواء . والشاعر يلقى المسؤولية على المتصيين الذين سكبوا حين اشتعلت الفتنة وقصروا عن إخراجها وتلاقى أسبابها ، ثم يتصدى للحل مؤدياً دور الشاعر الرائد الذي لا يترك مثل هذه القضية تصطبغ بالجمبع وتزوق تطوره . والنظر إلى مثل هذه الحائق في قوله :

مولاي أمتك الوديعه أصبحت
وعراً المودة بينها تنفصم
نادى بها القبطى ملء فاته
أن لاسلام وضائق فيها المسلم
فهو من الأديان عالى يرتضى
دين ولا يرضى به من يفهم

ماذا دعا قبطى مصر لصدده
عن ود مسلمها ، وماذا يقيم
وعلام يمشى السلمين وكيدهم
والمسلمون عن الكايد توم
قد هَمَمْنَا أَلَم الحياة وكلنا
يفكرو ، فمن على السواء وأنتم
إلى ضمين السلمين جميعهم
أن يظهروا لكم إذا أعطىتم^(٣٣)

حافظ الذي كان يقارن بين الموسرين والفقراء الذي تاحوا تحت السماء . يقول شوقي :

فتحموا اكتساباً للإعانة فلاكتب
بالبصر فهو بماهم لا يشترى
إن لم تكن للبايعين فن لم ؟
أو لم تكن للبايعين فن روى^(٣٤)

فهو أشبه بمن يصور بياناً بلغة رسمية ألفاظها جافة (فتحموا اكتساباً - فلاكتب) وشوقي لا يلام في هذا فاجرب الفقر ولا عايش الفقراء بل إنه يتحدث فيما أنظر حين سمع بالصبيّة مجرد سمع . والذين ينقلون إلى شرق هم الذين ينقلون إلى الأمراء والباشوات مثل هذه الأخبار ، فآفة هائلة خالية من الافعال المر والخزن الأصيل في قلب أفراد الشعب .

ومن الظواهر الاجتماعية التي تحتاج إلى وقفة عند الشاعرين ظاهرة اختلاف الآراء ، وانقسام الأحزاب واختلاف المسيحيين والمسلمين . ولتر رأى كل من الشاعرين في هذه الأحداث . يقول شوقي مصوراً آثار هذا الانقسام على حياتنا :

إلام الخلف بينكم إلأما ؟
وهدى الصلحة الكبرى علاماً ؟
لرماصم ، فسقال الناس قوم
إلى الخللان أمبرهو لمرامى
لسباغيم كأنكو علابيا
من السرطان لا نجد الهماما^(٣٥)

ثم يقول هل يحق لنا مثل هذا الاختلاف والعدو بنا ثم فوق صدورنا والطائرات من فوقنا ، وجيوشه فوق أرضنا ولم نستطع أن نقاومه أو نصدده فثالثاً مزيد من الحوان والذل والصمت المطبق :

أرى طيارهم أوفى علينا
وحلق فوق أرواسنا وحماما
وأنظر جيشهم من نصف قرن
على أبصارنا شرب الخياما
ونسقى الجو صاعقة ووعدا
إذا قصر الدويارة فيه غامما
إذا انفجرت علينا الخيل منه
ركبتا الصمت ، أو قلنا الكلاما
فأبنا بالتحذال والتلاحي
وآب بما ابغى منا ورواما^(٣٦)

إن هذا الاختلاف سوف يفضي بنا إلى حال أسوأ مما نعيش عليه الآن ولن نتقدم خطوة واحدة ما دام فيما مثل هذا المرض القاتل . على حين يصرخ حافظ كمادته حين يشتعر فداحة الخطر وهو يرى أن

أما شوق فإنه يرى أن الأديان جميعا للديان الواحد :

قل إذا عاظبت غير المسلمين

لكم دين رضىم ولى دين

جل للمليان منهم شانه

إنه أولى بهم سبحانه^(٣٧)

ولم تحرك شوق نحو الأئمة تحرك الشاعر الواحى إلا حين قتل بطرس غالى باشا برصاصة من يد إبراهيم الوردانى فى سنة ١٩١٠ ، عندما هاجت النفوس واستاء كثير من الأقطاب لوقوع الجريمة على زعيم ووزير قبلى ، فقال فى ذلك قصيدة أولا :

بى القبط إخوان الدهور ، وديكم

مبور يسوعاً فى البرية لثانيا

وهو يرى أن هذا الشقاق لن يكون فيه سوى الإحزان بين ميت وناع ويدعو إلى طى صفحة الجفاء ونبد أسباب الخلاف . والأكل عند شوق كبير أن يستطيع الفريقان أن يتخلصا من مثل هذه الخلافات ، لينسوا مسألة قتل بطرس . فالتقل معروف منذ أول الخليقة :

ليبد كما بادت قبائل قبلنا

ويلى الإمام التين : ميتاً وناعيا

تعالوا عسى نظوى الجفاء وعهده

ونشيد أسباب الشقاق نواحيا

ألم تلك مصر مهديا ثم طينا

وبينها كانت لكل معانيا

ألم تلك من قبل (المسيح ابن مريم)

(وموسى) و(طه) نعهد النيل جاريا

وما زال منكم أهل ود ورحمه

وفى المسلمين الخير مازال باليا

فلا يشكم من دمة قتل (بطرس)

فقدنا عرفنا القتل فى الناس فاشيا^(٣٨)

لم يكن الخلاف بين المسلمين والمسيحيين فقط بل تعداه إلى الأحزاب ، وإلى طوائف الشعب ، وكان النصر عصر الفرقة ؛ إذ اهتزت فيه التقاليد والتقى وتعرضت مصر لأبشع الأعداء ، الإنجليز والقصر والأمراء اللذين تغلوا عن مصريتهم وقعدوا هويتهم ، وحافظ يرى كل ذلك فلا يملك إلا أن يتأدى على الجميع بالاتحاد :

أساء بعض الناس فى بعضهم

فطنا وقد أسوأ وقد أصبحوا

فانتزعت أعمالنا نزة

فينا وما كانت لهم تسنج

فالرأى كل الرأى أن نجوبوا

فإنما إجماعكم أرجح

وكل من يطعم فى صدعكم

فإنه فى صخرة ينطح

أنشى إذا استكثرتم بينكم

من قادة الآراء أن تغضروا

فلتصعدوا ما اسطعتم فيهم

فإنما فى القسلة المنسج^(٣٩)

إن اختلاف الآراء فى المجتمعات الراقية لا يفسد للود قضية لكنه فى مصر ، فى المجتمع المتخلف يتحدق التحليلون ويفترى المناقنون ، وكل يذهب برأيه فتضج جهودنا هباء ولا يكون هناك إصلاح أو تقدم ، وإنما فرقة واختلاف وانقسام لا تحصد من ورائه سوى الأثواك والأحزان ، إن حافظاً بعد أن يتوجه للناس كافة ، يتوجه هنا إلى الأحزاب وإلى القصر كى يتفق الجميع على رأى واحد وعمل واحد :

(فيا قصر الدولة) لست أرى

أحرب فى جرابك أم سلام

أجبننا هل يراد بنا وراه

فنتلقى أم يراد بنا أمام

ويماحزب اليمن إليك هنا

لقد طاشت نبالك والسهام

ويماحزب الشمال عليك هنا

ومن أبناء مجذك السلام^(٤٠)

ومن الظواهر الاجتماعية التى تعرض لها حافظ ثورة المرأة المصرية على التقليد واستمداها لأن تأخذ دورها فى معركة الحضارة والتدين المصرى . وحافظ هنا فى هذه الأبيات يحى بنات النيل اللاتى نفسن عتبن غبار التقاليد وغرس ثمار العمل المفقى جنباً إلى جنب بحوار الرجال :

يقولون نصف الناس فى الشرق عاطل

نساء قضين العمر فى الحجرات

وهذى بنات النيل يعملن للنبي

ويغرسن غرساً دافى الثرات

ويذكر دورهن فى ثورة ١٩١٩ حين ثورت ثورتين وتصدى لهن حنود الاحتلال فلم يفرقن لكن بين . ويذكر حافظ بكل الفخر هذه الصفحة فى تاريخ الحركة النسائية المصرية بل يؤكد أن الرجال تعلموا منهن كيف يكون الثبات ، يقول :

وقدق فى وجه الحفنين منججاً

وكسكن بالإيمان مصعبات

تعلّم منكن الرجال فأصبحوا

على غمرات الموت أهل لبات

(صفية) فالتكن للمجد والبالا

كما كان (سكند) قائد السروات^(٤١)

وشوق يقر بأن مصر تجد نفسها حين يخرج نساؤها عن العرف السائد

يامن لعصب رزؤه في ماله
أنساه ذكر مصابه بكياته؟ (١٠)

لقد ارتبط المجتمع بمحصول القطن ارتباطاً خطيراً ، ترى دلالة في
كلمات شوقي التي يعلن فيها أن كساد القطن ليس بالضرورة كساداً
لأحوالنا كلها :

للك كان، ولم يكن قلن، فلم
يحبب أبونا على صمرانه
بالقلن لم يرفع قواعد ملكه
فرعون، والحرمان من بنيانه
لكن بأولو زارع لقن الثرى
بذكائه، وأهله بسنانه
إن شوق يتهم بالناحية الحارجية للظاهرة الاجتماعية فلم يمتعه من أمر
الغلاخ إلا تعدد محصوله وأن يكون الفلاح ذكياً حسيصاً حتى يفي
مجد مصر.

أما حافظ فيهم بعمق الفلاح المصري وإحساسه ، فيدعو إلى مراعاة أحواله ، ومنها ظروف حياته وتوفير سبل الحياة الكريمة له حتى يعيش سعيداً .

وظهت في الواقع الاجتماعي المصري، فيما عالجته الشارحان، بعض الأمراض الاجتماعية، من مثل أمراض الفقر، والجمل، والمرض. وقد تحدثنا عنها في الصفحات السابقة لأنها تليست بالظاهرة الاجتماعية وصارت عنصراً اجتماعياً، لا يملك الناس له دفعا، مثلها في ذلك مثل كثير من الأمراض الاجتماعية.

وأول ما يقابلنا من هذه الأمراض ميل المصري إلى المظهر الزائف فهو يسيل في عرسه التضار سبلا كي يتظاهر أمام مواطنيه بأنه يملك مالا يملكه الآخرون :

قد شهدنا بالأمس في مصر عرساً
ملأ السعير والسفاد ابتشاراً

سأل فيه النصار حني حبينا
أن ذلك الفناء يجري نصارا

بات فيه الْمُتَعَمِّونَ بلبيل
أعجل الصبح حُشَّة فوارى (١٦)

والعجب أن يدرك شوق مسألة المظاهر هذه فهي تهم الفئات الكلاسيكية التي يتسبب إليها حافظ ، الذي يرى أن قيمة الإنسان ليست بما يلبس ، وإنما بحقيقته لا الظواهر التي يستخدمها الإنسان للتزيين والتزييف . يقول حافظ :

إن قومي ترولقهم جدة الثر
 ب ولا يحشون غير الرواء
 قيمة المراء عندهم بين ثوب
 باهر لونه وبين حذاء

فلا يحسن داخل أقدم الحجاب ويدعن المستقبل مسؤولية الرجل وحده. إن النساء هنا قد أخذن حقوقهن وتلك خطوة جريئة يمجدها شوق ويغفل معها لأن التطور في الحياة الاجتماعية المصرية ينبى بالخير الكثير:

مصرُ نجدُ مجددها
بنائها التعدادات

النساء من الجموع
كأنه شبح المات

هل يسين جوامداً
لشرق وبين الموميات؟

لَا حَظَّ لَنَا الْقَضِيَّةَ
يَا كُنْ خَيْرَ الْحَالِئَاتِ

غالبها في مهادها
بلبائن الطاهرات

وسبقن فيها المُفْلَمِ
ن إلى الكربة معلات

يُظَنُّ ، في الغيبان من
رُوح الشجاعة والثبات^(١٧)

وعبر كل من شوق وحافظ عن بعض الظواهر الاجتماعية في شعرهما وعرضا لبعض أوجه الحياة الاجتماعية المختلفة ، بل إن حافظاً تحدث عن حالة الفلاح المصري وغنى بتسميد من يولى الفلاح مثل هذه العناية التي أولاها له السلطان حسين كامل . يقول :

(أبا الفلاح) كم لك من أباو
هل مالهك من كم بدل

وَأَلَاءَ وَإِنْ أَطْنَبْتُ فِيهَا
وَفِي أَوْصَافِهَا فَأَنَا الْمُقَلُّ

عُرِيتَ بِحَالَةِ الْفَلَاحِ مَنِ
نَتَبَ أَنْ يَزُودَ الْأَرْضَ مَحْلُ

وَكَيْفَ يَزِيدُ اَرْضًا سَرَتْ فِيهَا
وَأَنْتَ الْغَيْثُ لَمْ يُعْصَكُهُ بَحْلٌ ^(١٢)

ويبدو أن حسين كامل (باشا) كان مهتماً بحال الفلاح فقد ناداه في قصيدة أخرى بأبي الفلاح . وحافظ بهذا لم يترك جانباً مضيقاً من جوانب حياتنا الاجتماعية إلا وألقى الضوء عليه . يقول في قصيدة أخرى :

أبى الفلاح إن الأمر فوضى
وجهل الشعب والفوضى لازم⁽¹¹⁾

وعرض شوق في نفس هذا الإطار، ولكن من زاوية أعلى، إنها معصوم القطن الذي يهتم به الفلاح وتهتم به الدولة. وهو يرى أن الاعتماد على محصول واحد خطر اقتصادي يهدد مجتمعنا:

أولاً أصاب القطن كاسد سوقه
فنا على ساق إلى أثمانه ؟

فَكَفَّ الْفَضْلَ بِي وَقَفَّتْ بَعْرَى

بَيْنَ صَحْبِي ، حُزِنَتْ خَيْرُ الْجَوَاهِرِ (١٧)

لكن شوق ينتبه إلى التفتية من وجهة نظر أخرى ، وبدلاً من التنبيه إلى المظاهر الخداعية يتحدث عن الإسراف وضرورة الاقتصاد ، لأنه يؤدي بالأمة إلى الإفلاس والضياع ، يدعو الشعب إلى جمع المال ليوم صعب :

فاجتمعوا من مالكم للث

حبب والضعف نصيبا

واجتمعوا المال ليوم

فيه تلحقون احتسابا (١٨)

ومن ضمن عوامل الإسراف شرب الخمر ، ويبدو أن عادة شرب الخمر قد انتشرت بين بعض الأفراد إلى درجة فسدت معها الحياة ، مما دعا شوق إلى عمارتها وبيان أخطارها ، والتحدث عن آثارها السيئة . يقول شوق :

اهجروا الخمر تطيعوا الله

له ، أو تروغوا الكتابا

إنما رحيم ، فاستطروا

لامرئى كف وثابا

تعرش الأبدى ومن ير

عش من الصنيع عابا

إنما المعاقل من يح

عقل للبحر حسابا (١٩)

وقريب من هذه العادة ، عادة أخرى سيئة ، وهي المقامرة في البورصة وقد تنبه لها حافظ وبين أخطارها فأهاب بالشعب أن يتعد عنها ، لأنها وبال على المقامرين المقامرين الذين يلهمهم المكسب كما يصرون ولكنهم لا يقضون إلا الورم :

مضاريسات هي الحسابا

ورسلها أحرف البروق

صبرح أصحابها الرديا

ومصافهم دونها فسوق

قد أنزلت أنفس الرديا

بأسهم الغدر والعقوق

كم بالة سبت وبالا

وأثبتت لامسح السراب

وتذرة أنبتت عابالا

وأغرقت عاجل الخراب

وكم عثى أضعاف مالا

وشاب في موقف الحساب

فليتعض منكم البعيد

وليسبق الله ذو الثراء

فذلك الحاجر الشهيد

قد غاب من أجلها البقاء (٢٠)

ويقودنا هذا إلى مسألة الأخلاق ، تلك التي اهتم بها شوق ودعا إليها . والأخلاق الفاضلة هي التي تحمي الأمة من أمثال هذه الأراضي كالثائق والرياء والخمر والمضاربة وزواج المسنين من القتيات والمظاهر الكاذبة الخادعة . إن في الأخلاق النجاة من كل ما يتعرض له مجتمعنا المصري :

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت

فإن تولت مضوا في إثرها قلما

لما على المروءة الأخلاق من حرج

إذا رعى صلة في الله أو رحما (٢١)

ولم تقت حافظ ظاهرة مرضيه سيئة لا زالت تمسك بناقنا وهي ظاهرة الخواكل . ومن الطريف جداً تلك الآيات التي نوردناها الآن ، وهي تمسك عن عجزنا في مواجهة التواكل ، ولذا فإن حافظاً يطلب من مخترع الكهرباء أن يخترع جهازاً عظيماً يقضى به على آفة التواكل :

كاشف الكهرباء ليترك نعي

باعتراخ يروض منا الطباعا

آلة تسحق التواكل في الشر

في وتلقى عن الرياء القناعا

قد قلنا وقلونا فيه نكي

حسباً زلاتاً وبجداً مضاعفا (٢٢)

ونخطر التواكل يتهدد المجتمع بأروعم العواقب على الرغم من أننا نملك الإمكانيات اللازمة للنجاح في تطوير مصر وتحديثها :

إن فينا لولا المتعادل أظها

لأ إذا صافهم استقلوا الزواها

وعقولوا لولا الحصول تولوا

هنا لمافنت شرواية وابعداها

حافظ في هذين البيتين يلقى الأضواء الكاشفة على علة الشرع كله . ويلقى الضوء كذلك على سوء الأخلاق الذي يدعو بعض المسنين من الأغرياء إلى الزواج من القتيات الصغيرات ، مما ينشأ عنه مشاكل كثيرة تهدد وحدة الأسرة المصرية . ويصور شوق هذه المسألة فيقول :

شغل المشايخ بالجاب ، وشطه

بستبدل الأزواج والأمهات

في كل عام حصة في طفلة

كالشمس إن محطت فلأفكار

يرشو عليها الوالدين لئلا

لم أدر أيمع الطليظ المضاري ؟

المال حبل كل غير محبل

حتى زواج الشيب بالابكار (٢٣)

لا يرى في الصباح لاهب نرد
 حوله لمرهقان بسم شعر
 لا ولا باهلاً سليم التواحي
 للقهاري زواجه والكور^(٥٠)
 إنه فرق كبير بين هذا الشعب المتراكل الكسول وبين شعب آخر :
 لم يجل بينهم وبين الملاحى
 أو شؤن الحياة جو مطير
 لا يبالون بالطبيعة حنت
 أم نجحت أم احرقها العور؟
 لقد عبر الشعراء الكيران عن الواقع الاجتماعي ، واستطاعوا أن
 يعالجوا بعض الظواهر الاجتماعية المحتلة ، وأن ينتقدا بعض أمراض
 المجتمع ، واختلطوا في المضمون ولكنها اتفقا في الشكل العام ، ذلك
 لأن خلفها واحد .

وهو يعنف بالشيخ الذين لم تشغلهم مشاكل من في منهم مثلاً يعنف
 بالوالدين الذين لم يكونوا أقل ضرراً وغلظة من هذا الشيخ الفاسد ، ثم
 يدلي برأيه في القضية فهي عملية شراء تبعد عن الزواج الحقيقي
 المكافئ^(٥١) :

ما زوجت تلك الفتاة وإنما
 بيع الصبا والحسن بالدينار
 بعض الزواج مذموم ، ما بالزنا
 والرق إن قيسا به من عار
 فشت لم أر في الزواج كفاءة
 ككفاءة الأزواج في الأعمار^(٥٢)

وبأنجل حافظ على الشباب انصرافهم عن الجد وجلسهم على المقاهي
 تاركين أهلهم ، ويقارن بين حال الشباب للصيرلى وحال أقرانهم في
 الخارج ، حيث :

هوامش :

- (١) الواقع الاجتماعي في شعر الشاعر يكون معيلاً ومن ثم قد لا يكون مطابقاً للحقيقة شأن
 تسجيل الباحث الاجتماعي للظواهر الاجتماعية فالشاعر يقدم لنا الواقع الاجتماعي كما
 يشاهده.
- (٢) انظر سطوته كبار الحوادث في وادي النيل ، الشوقيات ، ١٧ / ١ وما بعدها .
- (٣) انظر إشارته إلى أهمية العلم والتعلم لمر ١ / ١٨٠ - ١٨٣ ، قصيدته إلى الشباب
 ٢ / ٥ - ٦ ، وإلى الفتاة ٤ / ٣٨ - ٤٢ .
- (٤) مصري ربيع النيل / ديوان حافظ ٢ / ٨٢ وأمة النيل ٢ / ٢١ ولصيرى حو ابن
 النيل ٢ / ٦٠ وفي الكتابة ٢ / ٢٥ وأرض الكتابة ٢ / ٥٩ ومكها ملك القطرين
 ٢ / ٩٩ ، ١٠٠ .
- (٥) انظر مصر (المانية) ٢ / ٧٦ - ٧٢ / ٢ - ٦٤ - ٦٥ .
- (٦) انظر مصر الإسلامية في قصيدته في ذكرى عبد رأس السنة للهجرة ٢ / ٣٧ - ١٢
 ٢ / ٥٩ - ٥٨ وانظر ٢ / ٨٩ .
- (٧) انظر راعته مصر تتحدث عن نفسها : ديوان حافظ ٢ / ٨٩ وما بعدها .
- (٨) الشوقيات ٩٠ / ١ .
- (٩) ١٨١ / ١ .
- (١٠) ١٨٢ / ١ .
- (١١) الشوقيات ١٥٨ / ١ .
- (١٢) ١٥٩ / ١ .
- (١٣) ٦٠ / ٢ - ديوان حافظ .
- (١٤) ٣٦١ / ١ - ديوان شوقي
- (١٥) ٣٥ / ٢ .
- (١٦) ٣٦ / ٢ (حافظ)
- (١٧) نفسه
- (١٨) نفسه
- (١٩) نفسه
- (٢٠) الشوقيات ٧٩ / ١ .
- (٢١) ديوان حافظ ١ / ٣٦ .
- (٢٢) ٢٠٩ / ١ .
- (٢٣) ١٢٩ / ١ (ديوان حافظ)
- (٢٤) ١٠٨ / ١ - حافظ
- (٢٥) ١١٢ / ١ - شوقي
- (٢٦) ٢٥٠ / ١ - ديوان حافظ
- (٢٧) ٢٥١ / ١ - شوقي
- (٢٨) ٢٥٢ / ١ - شوقي
- (٢٩) ٢٥٣ / ١ - شوقي
- (٣٠) ٢٥٤ / ١ - شوقي
- (٣١) ٢٥٥ / ١ - شوقي
- (٣٢) ٢٥٦ / ١ - شوقي
- (٣٣) ٢٥٧ / ١ - شوقي
- (٣٤) ٢٥٨ / ١ - شوقي
- (٣٥) ٢٥٩ / ١ - شوقي
- (٣٦) ٢٦٠ / ١ - شوقي
- (٣٧) ٢٦١ / ١ - شوقي
- (٣٨) ٢٦٢ / ١ - شوقي
- (٣٩) ٢٦٣ / ١ - شوقي
- (٤٠) ٢٦٤ / ١ - شوقي
- (٤١) ٢٦٥ / ١ - شوقي
- (٤٢) ٢٦٦ / ١ - شوقي
- (٤٣) ٢٦٧ / ١ - شوقي
- (٤٤) ٢٦٨ / ١ - شوقي
- (٤٥) ٢٦٩ / ١ - شوقي
- (٤٦) ٢٧٠ / ١ - شوقي
- (٤٧) ٢٧١ / ١ - شوقي
- (٤٨) ٢٧٢ / ١ - شوقي
- (٤٩) ٢٧٣ / ١ - شوقي
- (٥٠) ٢٧٤ / ١ - شوقي
- (٥١) ٢٧٥ / ١ - شوقي
- (٥٢) ٢٧٦ / ١ - شوقي
- (٥٣) ٢٧٧ / ١ - شوقي
- (٥٤) ٢٧٨ / ١ - شوقي
- (٥٥) ٢٧٩ / ١ - شوقي

أنترسوفي وحافظ ف إبراهيم طوقان

ليس سهلاً قط أن يتأبط المرء موضوعاً محوره ثلاثة أعلام مرة واحدة في بحث عسير خطير، لأن قضية «التأثر والتأثير» ، بمفهومها النقدي ، سواء في الآداب المحلية أو المقارنة ، من أعقد القضايا وأصعبها ، ومن أقربها إلى المراتق والطار ، لما قد يصترض عليها أحياناً من أجل «الإطار الثقافي» بقى ظروفه : البيئة الاجتماعية والطبيعية ، واللغة ، والعصر بمفهومه الزماني والأدبي ، وأما «المواد» ^(١) . غير أن عكوف على شعر إبراهيم طوقان وإمتهامه بجواد «إطاره الشعري» وأدواته وملاحقتها ^(٢) ، هما اللذان أغرياني ، بعد قراءات في شعر شوقي وشعر حافظ ، بتأدية الجهد والكشف عن مواد وأدوات عصرية فيه من شعر هذين الشاعرين العظيمين . ويحمل هذا الكشف بين جنبه كشفاً آخر ، هو صلة إبراهيم ، بإبداعه ، بالأدب العربي المعاصر ، فضلاً عن صلته العميقة بالقديم منه ، وتوافره على مطالعته وتغييره وحفظه ونقله والإفادة منه ^(٣) ، مثلاً كانت الحال عند الشاعرين اللذين نبحث عن أثرهما فيه وتأثره بهما . وهذه الصلة ، بفرعها ، وما واكبها من تقليد وتأثر أمر طبيعي حتى خاصة في بدايات الفنان الإبداعية ، فالشاعر قبل أن ينمو «لا بد من مروره بحالة التقليد» ، يتأثر بالشعراء الآخرين ، ويحاول قمص تجاربهم حتى يتندى إلى نفسه وأصالته ^(٤) ، وهو بعد ، لا يكتب نفسه ، فيما يقول الناقد الإنجليزي إدواردز ^(٥) ، وإن عقله يجب أن يكون مثل المناطيس يجلب إليه الأفكار والصور والعبارات بما يقرأ ، فيما يقول ت. س. إليوت ^(٦) . وهذه أمور لا تفي أصالته وابتكاره ، لأن الأصالة ليست ابتكاراً من فراغ ، بل الابتكار هو «وجود مادة تتفاعل مع شخصية قوية لتمثل خلقاً جديداً» ^(٧) .

٢

التركي . وذلك بفضل بعض المدرسين النابلسيين ^(٨) الذين خرجوا في الأزهر ، وتأثروا في مصر بالحركة الشعرية والأدبية . هؤلاء المدرسون نشأوا في المدرسة روح الشعر والأدب الحديثة ، وأسمروا الطلاب للمرة الأولى ، في حياتهم الدراسية، قصائد شوقي وحافظ ومطران

تعود صلة إبراهيم طوقان (١٩٠٥ - ١٩٤١) بالأدب المعاصر ومدرسة الإحياء خاصة ، إلى أيام دراسته الابتدائية في «المدرسة الرشادية القريبة» (١٩١٤ - ١٩١٨) التي كانت «تنتج» تعليم اللغة العربية نهجاً حديثاً لم يكن مألوفاً في مدارس نابلس في العهد

وغيرهم...»^(٩) وازدادت هذه الصلة بتردد لإبراهيم، وهو في المرحلة الثانوية بمدرسة الخفان بالقدس، مع أخيه أحمد على المرحوم «نحلة زريق» الذي كان مدرّس العربية في «الكلية الإنجليزية» بالقدس. ثم تعمقت، منذ التحق بالجامعة الأمريكية ببيروت عام ١٩٢٣، حيث أظله «أفق أدبي واسع لا عهد له بمثله في فلسطين. هنالك الأبداء والشعراء، وهنالك الدنيا برفقة خلوب»^(١٠)، وحيث احتضنته في الجامعة وخارجها «بيتة شعرية أدبية لم تكن لتحتضنه لو لم يكن في بيروت». في الجامعة، كان أحد أعضاء دار الندوة التي ضمت من أقرانه الطلاب آنذاك: عمر فروخ (صرح الغالي)، وحافظ جميل (أبو نواس)، ووجيه بارودي (ديك الجبل)، وهو (العباس بن الأنثى)، وفي خارج الجامعة، فتحت له مجالس الأدب العالي والشعر الرفيع - من مثل مجلس الشيخ أمين نقي الدين، وجبر ضومط، وبشارة الخوري - صدمها وأولته كثيرا من عنايتها واهتمامها. وتضافرت هذه العوامل جميعا على أن تمكّنه من الفوز بقلب «شاعر الجامعة»^(١١)، وتجعل له «مكانة أدبية ممتازة قبل أن يخرج في الجامعة الأمريكية»^(١٢)، وأن تمهد له السبيل إلى الوصول إلى «سدة التعليم في الجامعة نفسها»^(١٣).

وأنتحت له العوامل نفسها، فضلا عن استبداده الفطري وما حياه الله به من موهبة، ومن شغفه بالطالمة والاختيار والحفظ، ثقافة جامعية عصرية تامة يظهر أثرها في شعره^(١٤).

٣

لم يكن توفر إبراهيم طوقان على مطالعة شعر شوقي وحافظ والبارودي، سوى جزء من إعجابه الشديد بمصر،^(١٥) وتطلعاته إليها بعد أن زارها، أول مرة، مستشفى عام ١٩٢٢:

قالوا: شغافك في مصر، وقد يسوا
عني وأعشى سقامي من يدلوني
عالمنا بلدة يعقوب خلفها
شوقا ليوسف قبل، فهو يحكي
مائي وللسمم أعضاء وأسأل عن
طبيه، و(عاد الدين) يكلمني
لو أنشب الموت في أظفاره لكفى
بأن كلنوم أن تشكو لصحفي
هذا، ومصر بساتين متفتحة
شبابها بعض أزهار البساتين
عاصوا ميادين من جد ومن لعب
فأعزوا السنين في كل الميادين

ولقد عير عن جبه مصر وتلهفه إليها بقصيدته «نجمة مصر» - ١٠٩٠ (١٩٣١)^(١٦) التي منها الأبيات السابقة، والتي حيا بها مصر في فرقة لاهي الجامعة المصرية لكرة القدم. وهي وإن ليست لبوس العشب، فهو عتاب المصعب الوراق، و«العشب على قد العثم» فيا قول في أمثاله الشعبية الشامية:

إليك يا مصر إجمالي ومسانقي
ولور تهنئك الشعراء يميني
ولي أواخر قرني فليك مايرحت
لما مفعي، ذات توليق وتمكن
أحب مصر، ولكن مصر راغبة
عن، فعرص من حين إلى حين
وإن بكنت، لا بكنت هذا، فقد علمت
وأيقنت أن ذاك المم يبكي
وما عبت على هجر لذلّ به
إن الدلال يُمسني ويُغري
لكن جرعت حل ود أخاف إذا
فقدته، لم أجد غير يواسني
وما كان أشد فرح شاعرنا حين تنامي إلى سحره أمير الشعراء عام ١٩٢٨ على زيارة فلسطين، إذ هرع إلى نحيه بقصيدة «حطين» - ٦٣ (١٩٢٨) التي عرفها، بما أضفا عليه من نغمة البيان وألقابه، عما كان يكتله من تقدير وإعجاب وإعزاز، ثم استحثه على أن يكون فلسطين في شعره نصيب:

أهلاً بربوب المهرجانات
أهلاً بنبأه البهائم
سلكوا القلوب السافل
ل يهرشها، والصولجان
ومستوح حالات أشم
ع نابه دون الجبان
أهلاً بشوقي، شاعرا الد
فصحى ومعجزة البيان
...
يسابكي الفيحاء حبه
من أت تقيم على الموان
أبسام كانت وردة
بدم البواسل كالدهان
أرسلت عن «بردي» سلا
ملك في لظى الحرب العوان
وزدت دمسماً لا يكف
كف، هبجه السقوطان
ضج على «حطين» وأص
شع يُفج قلبك ماشحاني
وانظر هنالك هل ترى
آلور «يوسف» في المكان؟

أيقظ صلاح الدين رب
التاج والسيف إجمالي
...
جمل للصاب «أبا على»
فيك هاتيك المصاني

والده إلى القاهرة للعلاج ، لولا تدخل عاطفة الأمومة التي تعانقت مع عاطفة الأبوة غير للطفة^(٢٧) .

■

حين أهدى إبراهيم طوقان قصيدة «حطين» إلى أمير الشعراء ، فقال :

عذها إليك ، وأنت عند
حيا يا أمير الشعر هان
حناء فيها للصباء

نزق على غطر الحسان
نفعاتها من «كرمة»
ثغرى إلى الحسن بن هان
هيات تبيع شاولك الف
شعراء يومس أو تدان
أرادها أن تكون نعمة من نفعاته و «معارضة» لقصيدته في رثاء مصطفى كامل (الشوقيات ٣ : ١٥٧) :

للشوقان عليك يستحبان
قاصبها في ماتم والدان

وإن ابتعد عن موضوعها ، وعُدل في موسيقاها الخارجية بانتاج الكامل المزهو ليتفنن من خلال ويريثس بكل ما سمعت جوارحه من مشاعر واحترام وتقدير في حضرة أمير الشعراء .

القصيدة تدل بدءا على أن تأثر صاحبها بشوق وحافظ وبغيرهما من القادسي والمعاشرين ، ينضوي تحت ما يسمى «التذكر للشمع» أو «الاستدعاء» ، لأن استدعاء المعاني والصور من شاعر معين لا يتأتى ، في الغالب ، ما لم يكن المتأثر مهتما به وحافظا الكثير من شعره^(٢٨) . وهذا شاخص في علاقة إبراهيم طوقان بشوق الذي كان ، فيما تقول فدوى «سيد المكان في قلب إبراهيم في الشعراء المعاصرين»^(٢٩) . وقيل إن ليس ثمة شاعر معاصر صور إعجابه بشاعر معاصر مثل ما صور إبراهيم طوقان إعجابه بشوق في «حطين»^(٣٠)

وربما زاد من اهتمام شاعرنا بشوق وشعره وتعلقه به وملاحقته له مقولة شكيب أرسلان فيه وتنبيهه بشوق بعد أن قرأ في «الشورى» (العدد ٣١٩ - ٨ نيسان ١٩٣١) قصيدته :

تحية لك يا مصر البصريين
دوى المآثر من حمى ومطوون

فأعجب بها وعلق عليها بمقال عنوانه «الشعر العربي استأنف ديباجته الأولى» (الشورى - العدد ١٣ - أيار ١٩٣١) ، وقف فيه عند بعض آياتها فحلل وفسر . ولا انتهى إلى هذين البيتين :

جهتُ مصرًا ، وظنى أنها قد فت
في ظل أنجمنه من ليها جوث

نعب الخيلين عهدتهم

لا يصيرون على الهوان

في مصر يطعم أشعب
وهنا تنادى أشعبان

يبد أن أمل إبراهيم لم يتحقق ، إذ لم يزر شوق فلسطين ، ولم ينظم فيها شعرا^(٣١) . وعاد الشاعر المرف على قبتارة الحباب الوطني ، فأرسل من خلال أوتارها نغمت عازف عاشق صد عنه صبه وجفاء^(٣٢) :

جئتكم حائبا بالابل مصر
بلبل الروض صعبه ألحان

ورفرف الشعر فوقكم بمناصب
هـ ، ولي ساحكم غفاه البيان

وتسامى صرح العروبة في مصر
ر ، وهل غيركم له أركان ؟

كم بلاؤي تترككم ليس ليها
لكم جيرة ولا إخوان ؟

خطبتنا لا يبر شوق ، ولكن
جاء روما فهزّه الرومان^(٣٣)

عطينا لا يبر حافظ إبراهيم
هم ، لكن نزه السيابان^(٣٤)

ماطران بالفلسطين شأن
لك ، لكن له بتيرون شان^(٣٥)

■

وإذا ما جزنا الملاحق العامة ، وهي كثيرة ، التي كانت تشد إبراهيم إلى مصر وشعراتها ، فربما كان ثمة روابط خاصة تعضدها ، وتحنن من المجذبه إلى أرض الكنانة وشعراتها . فقد أشار هو نفسه إلى «أواصر قرني» خاصة له في مصر :

ولي أواصر قرني ، فلك ما برحت
طأ مضي ، ذات توليق وتحكين

وفسرت هذه الأصرة بأن أحد أجداده كان واليا على مصر ، وأن بعض أسفاده ظلوا ، وربما مازالوا ، على اتصال بال طوقان^(٣٦) . ويقال إن الإنجليزي نفوا والده ، مع آخرين إلى مصر في أيلول ١٩١٨^(٣٧) .

وكان الاشتغال بالصحافة في مصر بالذات ، بعد أن نشرت له جريدة (الشورى)^(٣٨) هناك نشيدا وطنيا في تحية المجاهد الأمير عبد الكريم الرقيق^(٣٩) ، أمتية حاب جادا على تحقيقها قول أن يتخرج في الجامعة عام ١٩٢٩ بمداولات جرت بينه وبين إحدى دور الصحافة بالقاهرة . وكادت الأمتية تتحقق ، من خلال المفاوضات الاستكمالية المحضورية التي تمت في السنة نفسها ، إذا توجه برفقة

(عطف البان المتأود) للثبلة. الحق أن شوق توفى في هذه القصيدة، ولا بأس بها أبداً. «ولم من شغف إبراهيم «برحلة» أنه كان يضمن بعض أشعرها رسالته إلى عمر فروخ في المناسبة المواتية: «فلا تخش من ذكريات العزوبة شراً 11 وليل كل متحرض أن (الذكريات صدئ السنين الحلاكي) (٣٧) ...» (٣٨). وحيث إنه لم ينف إعجابه بالقسم الغزل من «رحلة»، «فإنني لأرتاب في أن أزمع بأن قصيدته «عد شيأكي» - ٤١» (١٩٢٦) لم تكن سوى صدى لها بلغة العباس بن الأحنف ونهجه. فالقصيدتان، موسيقاهما الخارجية واحدة: البحر الكامل، وروى «الكاف»، وإن جنع إبراهيم، كعادته في الغالب، إلى المجرى. ولا كانت قصيدة إبراهيم من بواكير نتاجه، فإن مقاطعها التي نظر فيها إلى مقاطع من الرشوق، لا ترق صورها الشخصية، وفي ترسل مطيات حواسها في البيت الأخير من كل مقطع (إلى ما عند أمير الشعراء. فحق حين يقول شوق:

لم أؤد ما طيب العناق على الهوى
حتى ترفلق ساعدي فطوك
وتأودت أعطاف باليك في يدي
واحصر من حفرها عيناك
ودخلت في ليلين: فروع والدي
ولدت كالفصح الشؤ فانه
ووجلت في كنه الجوانح فطوة
من طيب ليك، ومن سلال لكناك
وتعطلت لغة الكلام وحاطت
هينتي في لغة الهوى عيناك
يقول إبراهيم طوقان، وكأنه يلخص المشهد الشوق تلخيصاً مقتضباً قائلاً:

شكرت الله أن الندا
ر بحسني وإيساك
وليلتين السؤل على
أحسر لعمرك
وحين أجسب تنسني
إبتسام الشكر حينك

وتعد قصيدة «الشاعر للملم» - ١٢٦ (١٩٣٣) المشهورة «معارضة» «صريحة» بالثوريين الفنى التقليدي والمفسون لقصيدة شوق «العلم والتعليم وواجب العلم» - ١٨. «فهو رفض، من موقع التجربة والعمل، لأكثر مضامين الرشوق وأفكارها وتقدمها بشئ من الغضب والألم الثوريين بالفكامة العلية والسخرية المرة، إذا ما أتم النظر في أبياتها الأربعة الأولى خاصة، وفي ما تم به الفطتان «الغضب» و«التمني» وما توحيان به وتدلان عليه في الاستعمال «لللمحى» والتداول الشعبي، فضلاً عن أن «الغضب» إبراهيم يميز «الطابقة اللغوية» له «م» شوق إلى الضدية المعنوية «الضدية» (٣٩)، التي تبرع عن عناصر القصيدة الأخرى بشدة عن

كأنها وكأن الليل مصدماً
بنورها سر صبر غير مكنون

قال وهذا هو الشعر العربي على ديجاته الأولى في حسن السبك ويداغة التحليل وجزالة اللفظ، ولو قرأ هذا صديق البارودي، رحمه الله، ليقى أن يكون له، ولو اطلع عليه شوق، لقال: أترى رشوقاً آخر في هذا العصر؟ (٣٩).

ولا نظم شوق «رحلة» - الرشوقيات ٢: ١٨١ «أبدى إبراهيم، وكان طالباً، في رسالة إلى صديقه عمر فروخ ورأيه فيها ونقد بعض أبياتنا. ومما قال: «قصيدة شوق فيها غزل رفيع جميل، سيا نظرتة إلى أيام الصبا، وهنا الإبداع، غير أن هنالك بيتاً وددت لو لم يقع في القصيدة، وهو قوله:

• عزوات مسك أم فصوص الكهوا» (٣٩)

وما أدرى بأشئ، كيف يغيب من ذوق شوق بالكلمات وطده بمراضها أن يتسبك الحفز والقصص. أنا لا أريد أن أقول: هذه الكلمة قبيحة. كلا، ولكن أصبح لها عند الناس شخصية بارزة (٣٩). وشخصية الكلمة التي لاحظها إبراهيم هو الذي اصطاح عليه في علم اللغة الحديث بـ «الكلام المحرم» أو «الكلام غير اللائق»، وهو أمر نسي مختلف مقاييسه باختلاف الأعصر والطبقات الاجتماعية في العصر الواحد (٣٩). كما أنه يتدرج أيضاً فيما يسمى «المحظوظ الدلالة»، لأن الدلالة كثيراً ما تصاب بشئ من «الانيار أو الضعف، فزادها تفقد شيئاً من أثرها في الأذهان، أو تفقد مكانتها بين الألفاظ التي تتال من المجمع الاحترام والتقدير» (٣٩).

الكلمة التي نقدها إبراهيم فضيحة، وقد استعملها شوق بمعناها للمحجى، ولكن أضفى لها مدلول اجتماعي خاص في بعض اللهجات الحديثة، وخاصة في اللهجة الشامية، وهو المدلول الذي كان يدور في خلد إبراهيم. غير أن اللفظة في الديوان الذي بين أيدينا الآن استبدلتها لفظاً «عقود» (٣٩). فهل كان استبدالها أمراً طبعياً عارضاً بداعي التثقيف والتلذذ، أو أنه نفي إلى شوق نقد إبراهيم بحال من الأحوال؟ ربما، وإن كان من عادة شوق أن يتقف ويعدل ويسقط ويحذف في شعره (٣٩).

ومن مناحي نقده الإيجابي لهذه القصيدة التفاته إلى مقدرة شوق وبراغته في تجديد المعاني، بتطبيقه على هذا البيت:

وتأودت أعطاف باليك في يدي
واحصر من حفرها عيناك

يقوله «إن تأود أعطاف البان شئ» ذكر منذ هلال الشعر، وبقى ينسج على منواله حتى تكاد لا (كذا) تمر بدوان إلا وترا في عطف البان. ولكن جمال الشئ يبدو وضحى زيادة عليه أو أخذ منه، وقد يحسن الشئ «زيادة شئ» عليه أو أخذ منه، وفي مثل ذلك في الحسن إذا قيل وقد تتنل الفكرة، ثم يقال عنها طريقة مبتكرة بجل ذلك. هذا ما فعله شوق حين زاد كلمتي (في يدي) على فكرة

برم إبراهيم وضيقه الشديد بمحنة التسليم - في مراحل ما قبل الجامعة خاصة - مع أنه كان من أحسن المدرسين اقتداراً في الجامعة^(١٧) :

شوق يقول، وما دوى يصيحني
«قم للتعليم وفه السجلا»
(القد) فليدك ! هل يكون ميلاً
من كان لتشره الصغار حليلاً !
ويكاد (يلقني) الأمير بقوله !
«كاد المعلم أن يكون رسولا»
لوجزب التعليم شوق ساعة

للفي الحياة شقارة وعصولا

ومن الطريف أن تكون «الطوقانة» «معارضة المعارضة» ، لأن شوقاً كان قد عارض بقصيدته «لامية» للتبني المروعة في «بدرين جار مع الأسد»^(١٨) :

في الخلد أن عزم الخليل رحلا
مطر تزيد به الخرد عولا

ألكانت قصيدة التي تتكلم على إبراهيم ، وهو يعارض الشوقية ؟
مها يكن الجواب ، فالشاعران ، وحافظ إبراهيم معها ، من عشاق
التي وأتباع مدرسته في الشعر . وأكد أزعج أن تشابه هؤلاء الشعراء
للمعاصرين الثلاثة في النظم في المناسبات والموضوعات ، وخاصة في
الزئاء ، بالتسلل من الموضوع الأمل إلى مسائل وقضايا وطنية
وسياسية واجتماعية يرتد ارتداداً عكسياً إلى صلتها الفنية الالتيابية
بأبي الطيب الذي كان ينسل ، بكثرة ، إلى قصه يملح ويغفر ،
ويتأدر الموضوع الذي أقام عليه قصيدته ، وإن يكن ثمة من يلعب
إلى أن هذه الظاهرة في شعر إبراهيم طوقان سبيل من سبل انتحاله أمير
الشعراء^(١٩) .

ورثي شوق سعد زغلول (١٩٢٧) بحالية طويلة حدثها أربعة وتسعون
بيتاً (٣ : ١٧٤) . ثم رثاه إبراهيم طوقان بدالية في خمسة وأربعين
بيتاً (الديوان ٥٠) لم يغفل في أن يتأثر فيها بشوق ، ولم يفت تأثره
عندها ، إنما تعداه إلى «سر الملوك - ١٣٨ » (١٩٣٣) التي رثى بها
فيصل الأول ، والتي واقتت الشوقية في الوزن «الكامل» ، وخالفها
في الروي .

وقد يكون طول مرثية شوق وتشميا في الاستقصاء هو الذي
شيق مجال التأثر وجمله يفت عند الأفكار والمضامين العامة التي قد
تتوارد في مثل هذا الموقف وتشابه . فلما أراد شوق ، وكان يصطاف
بلبنان ، أن يبين وقع الفجعة وما راقها من صوف الحيرة والدعشة
والزفاء في أنحاء من بلاد العرب ، فقال :

سائلوا زحمة عن أصراسها
هل مضي النامي عليا لحاها ؟
عَطَلُ المصطافات من سَؤره
وجلا عن شفة الوادئ سُهاها

فتح الأبواب ليلاً (فيُرها)
وإلى (الناقص) قامت يبعثها

صدح البرق الذُّجى تستشره
أرض سوريا ، وتطويه سماها
يجمل الأنباء تسرى متوجِّهاً
كموادى الشُّكل في حرِّ سُرَّها
عرض الفك شا فاضطربت
تطأ الأذان هنساً والشفاها

لقف إبراهيم الفكر لهُ فيها وجزء ، إذ سحب شدة وقع الفجعة على
الشرق كله مثلاً فعل حافظ إبراهيم في رثائه سعداً (٧ أكتوبر
١٩٢٧) :

جَمَعَ الشرق كُلَّهُ لِعَظِيمِ
مَلَأَ الشرق كُلَّهُ إِحْصَاءِ^(٢٠)

وحصر الشك في موت سعد عليه وحده ، وإن لحده باليقين بقُدْ :
هل كان سعدٌ ، كما حلمت ، من الوري
فيموت؟ كلا ، إن سعداً لأوحداً !

هَبَّتْ عواصف نعيه مصرية
فإذا بها شرقية تستمرد
ولقبتُ في الأندلس ليلة نعيه
ولمعدت زهبي يوم قبل سيلحد
ياسعد يا ابن النيل رثى مائه
لكلّ البين ، وهل كمعد يولد ؟
مهر ، التي فقدتكَ ، قلب عاقلي
والشرق أصلحه التي تستوقد

غير أن تأثير القصيدة عنها في رثائه الملك فيصلاً أنقى وأدق وأبرع ،
فشوق بدأ مرثيته بصيغة «جمع الغائب» مشبهاً المرثي بالشمس :

شيعوا الشمس ، ومالوا بشعها
واخشي الشرق عليها فبكاهها

أما إبراهيم ، فبدأ مرثيته بالخطاب مشبهاً فيصلاً بالشمس أيضاً :

شيمي الليل ، وقومي اسفلي
طلعة الشمس وراء الكرمل

واخشي ، يوشك أن يفشي الخمي
يا فلسطين ، سنى من فيصل

والبيت الثاني ، حل ما فيه من روعة وجمال ، ينظر ظلا لبيت
شوق :

عطر النعش على الأرض يا
يخبر الأنهار في النعش سناها

ولم يفت إبراهيم في قبحاته الدينية أن يلم بنبويات شوق ويعرج عليه
متأثراً بما فكرة وموسيقى وصياغة . فقصيدته «شرية الاستقلال -
١٧٢ (١٩٣٥) تنحو نحو «هزبة شمسوق النبوة»

قصيدة «ملايكة الرحمة» - ٢٩ « (١٩٢٤) الطوقانية :

يسكن الحمام حبيبة
فني أردد سجعها

التي كانت من بدايات شعره الناضج ، وكانت ، فها تقول لغوى طوقان ، أول قصيدة نعتت إليه الأنظار في لبنان ، لكثرة ما تعلقها الصحف والمجلات وما حظيت به من تعليقات وتقريظ وإطراء ، هذه القصيدة تظنها محتلياً قصيدة حافظ في مظاهره البديت الصريات في ثورة ١٩١٩ (الدويان ٧ : ٨٧) :

عرج السفواني يحسب
من راحته أرقب جمعها

والقصيدتان من جزوه الكامل ، وعلى روى (النون) وموضوعها متفاوت في ظاهره ، واحد في جوهره ، لأنها تلتقيان في إبراز ما كان للمرأة العربية ، في الربع الأول من هذا القرن ، من سُهْمَةٍ في ميدان السياسة والاجتماع ، وكنتقيان ، على ما فيها من صور بيانية جميلة ، في الأسلوبية التقريرية ، وفي رسم الصور الواحدة التي عدل فيها إبراهيم طوقان ووسع إطارها فعدت أشمل وأعمق وأبعد مدى . فالصورة البيانية البسيطة المألوفة (مثل الكواكب يسطن وسط الدجّة) في قول حافظ :

عرج السفواني يحسب
من راحته أرقب جمعها

فلماذا بين تخلف من
سود الشباب شعاره

فطلمن مثل كواكب
يسطن في وسط الدجّة

أصبحت صورة مركبة متحركة تترى عند إبراهيم :

مها ، فعندى فاروق بين الحمام وبينه
فلوما انقطع الحمام في الدجى عن شموه
أما جميل المحسنات ، فلن النهار وفي الدجّة

وتجى . قصيدة «كارتة نابلس» - ٤٨ « (١٩٢٧) التي تقبل فيها طوقان بعض خطى حافظ في «زلال مسيا» ١ : ٢١٥ « (١٩٠٨) شاعداً على ما كانت تحمله بعض قصائد حافظ من رعدة وزلزلة في نفسه لا يلقى ، بعد أن تستقر في الذاكرة ، على منها من التوزع والانتشار في ثانيا قصائده ، ولكن بطريقة هوكا رأينا في القصيدة السابقة .

للقصيدتان من الخفيف التام ، لكنها تختلفان في الروى . والطوقانية تبنى عن أن صاحبها استوعب لوحات الحافظية جيداً ووعاها ، ثم رسم ، برحيا مشاهد قصيدته . فكما أبدع غيال حافظ صورا تشخيصية متحركة مرعبة ، حاول إبراهيم طوقان نفسها أن يرسم مشهد «زلال الأرض» في نابلس ملوّنا ببعض الصور والمعاني القرآنية ، يقول حافظ :

(الشوقيات ١ : ٣٤) في موسيقاها الظاهرة وزنا (الكامل) ورويا (الميزة) . إن مطلع حمزة إبراهيم والبيت الذي يليه :

يومٌ بداجية الزمان ضياء
ويأواه للخالقين بهاء

يزجى النسيم به هجير لالاح
عجباً ! وبسط ظله الصحراء

ينظران إلى مطلع الشوقية وبيتها السابع عشر :

... ولد الهدى ، فالكالنات ضياء
ولم الزمان تبسم ولنساء

... يومٌ يته على الزمان صباحه
ومساؤه بمحمد وفناء

ويكاد قول إبراهيم :

نزل الكتاب على النبي محمد
ما يصنع الخطباء والشعراء ؟

يكون بيت شوق :

أنت الذي نظم البرية فينه
ماذا يقول وينظم الشعراء ؟

ومثلاً نغن شوق في تكريره «إذا» شرطية أربع عشرة مرة تكريرا نغما لا يخلو من عناصر تقوية للمعاني الصورية التي تراكب الجو العام للقصيدة^(٤) ، ليس بها عن صفات النبي (ص) وعامده في مثل قوله :

وإذا صفوت ، فقادراً ومقلّدا
لا يستين بمصفوك الجهاد

وإذا رحمت ، فانت أم أوفى
هذان في الدنيا هما الرضاء

نحا إبراهيم طوقان المنحى نفسه ، فكر «إذا» فجائية تكريرا مائلا في الموسيقى والغرض ، ليصور التحول الذي آل إليه العرب والناس عامة بعد أن شرفهم الله بالإسلام ، وأرسل إليهم النبي الأكرم بفرقان مزمه من كل باطل . وأفاد من «عين» الجارة البدلية ، فآزاد النظم متانة والمعنى قوة ، والموسيقى نغمة جديدة تتردد بين الصور والأصجاز :

وإذا الرضاء من الضلالة والمعنى
ومن الشقاق تآلف وإضاء

وإذا من الفوضى نظام معجز
وقبادة وسيادة ودعاء

وإذا الخيام قصور أفلال الزوى
وإذا البقار دمشق والزوا

٦

وأما حافظ إبراهيم ، فترك في شعر إبراهيم طوقان آثارا ولغات متفاوت وضوحا وتلوّحا ، وتفسير ، تقريبا ، في خط تأثير شوق ولهاة .

وفاتة هيفاء تشوى على الجسد
ر، تعانى من حره ماتحان
وأب ذاهل إلى النار يحى
مستميحاً تمتد منه الجدان
باحثاً عن بنائه وسنيه
مُزَع الخطو، مستطير الجنان
تأكل النار منه، لاهو ناجر
من لظاه، ولا اللظى عنه وانى
غصت الأرض، أعظم البحرما
طويلاه من هذه الأبدان
ويقول إبراهيم طوقان :

من وحيد لأمه وأبيه
جسموه مسروق الأوصال
ومكب على بنيه بوجه
خلط الدمع بالذى المنال
وفساة لاقت بحرقى أبيها
جزعاً، وهو هارح بانتهال
وحريق رأى ابنه يسل الرو
ح قريباً منه بعيد المائل^(١٧)
خف البيت بالمرضى، ومز عا
د، وباضغصات والأطفال
قد رأينا في لحظة ومهما
كيف تلهو النون بالأجبال
ههنا نسوة جياح بلا مأوى.
سزن الجوم بـالأنجال
هنا أسرة تهاجر. والشم
م بديل الأثاث فوق الرحال
هنا مبطل بفقد ذويه
ههنا معدم كثير العيال
ملأ الحزن كل قلب وأودت
ريح يأس بنصرة الآمال

ومع أن إبراهيم طوقان نبت من «أرض يحش باطنها بالأحداث ،
ومختع تكن فيه البذور الثورية باستمرار» وه «أضحى بعد «الثلاثاء
الحرء» خاصة «صوت الإنسان الفلسطيني الذى التحم وجدانه
الوطنى والاجتماعى بالواقع المرفوض»^(١٨) ، فليس يبعد أن يكون ما
في شعره السياسى والوطنى من أسلوب السخرية والتكلم بالمستعمرين
والمحتالدين من بنى وطنه صدى للأسلوب التكمى الساخر اللاذع
الذى كان يلجأ إليه حافظ في شعره السياسى والوطنى خاصة في
قصيدة حادثة دنشواى : ٢ : ١١ (١٩٠٦) . فن مظاهر هذا
الأسلوب في شعر طوقان مثلا ، قوله من «أيتها الأقوياء - ١٥٧ :
(١٩٣٥) التى وجهها إلى حكومة الانتداب البريطانى :

قد شهدنا لمعهدكم بالعدالة
وختمنا لجندكم بالبسالة

ما (الحسين) عوجلت في صباها
ودعاهما من الردى ذاعبان
وحت تلصكم الحاسن منها
حين تمت آياتها ، آيتان^(١٩)
خمت ، ثم أغرقت ، ثم بادت
قصى الأسر كسله في لوان
وأفى أمرها ، فأضحت كان لم
تلك بالأس زينة الجدان...
بغت الأرض والجبال عليها
وطغى البحر أيا طغيان
تلك تهل حقدنا عليها فند
شقى اشفاقا من كثرة الطيان
فنجيب الجبال رجماً وقلنا
بشواظ من صارج ودعان^(٢٠)
وتسوق البحار رداً عليها
جيش موج ، نالى الجناحين حافى
فهنا الموت أسود اللون جيون
وهنا الموت أحمر اللون لافى
جسد الماء والذى لثلاث ال
خلق ، ثم استعان بالتيان
ودعا السحب حائياً ، فليدك
به جيش من الصواعق لافى
فاستحال التجاء ، واستحكم اليأ
س وعاروت عزائم الشجعان
ويقول إبراهيم طوقان :

بلد كان آمناً مطمئناً
فصرناه القهواء بالزلازل
هزة إثر هزة تركته
طللاً دارسا من الأطلال
مادت الأرض ، ثم شت والقت
ماعل ظهرها من الأثقال

فتناوت ذات الجين ديار
لفطت أهلها ، وذات الشبال
بمجاج ثيرة ، ترك الدنيا ظلاما ، وشمها في الزوال
فإذا الدور ، وهى إما قبور
نحنا أهلها ، وإما حوالم
وأدق السجم لوسر بالقائم منها لذكه ، فهوالم

ومثلا تخيل حافظ إبراهيم صور الفزع والذعر والموت والتقتيل وما
أعقبا تخيلا دقيقا بارعا وكأنه يراها ، صور إبراهيم طوقان ما رأى
وشاهد وسمع من هذه الصور بشئ من التفصيل . يقول حافظ :

رب طفل قد ساخ في باطن الأثر
ض يتادى : أمى أبى أكرامى

«تصدبه لفة غير عربية ... كانت تسمى سحبا لتشتيط اللغة العامية، وجعلها اللغة الغالبة على الأحاديث المذاقة ...» (٥٠)

٧

وخلاصة الأمر، أن تأثر إبراهيم طوقان بلساني مصر الناطقين، بما دعاهما طه حسين^(٥١)، كان عاما في جملة، وكان يشوق أغلبهم وأكثر وأصدق. وقد انصب تأثره على قصائد من شعرها «نغمة» معروفة مشهورة، فجاء عند إبراهيم في قصائد نغمة غدا أكثرها معروفاً مشهوراً، لأن أثرهما في مانتلمه من «موشحات» وشعر متعدد القوافي لا يكاد يبين.

لم يكن تأثر إبراهيم استذابة عشوائياً في كل شيء، فإذا ما استنيت ملامحه البنية من وزن وقافية وقياس صياغة وأسلوبية، واستنيت تضيئاته واستشاداته، بظلال شعاعه الإبداعي وهاجس متديراً بما أدخله من أغاات الطلويين والتصرف في المبنى والمخفى والموسيقى والصورة والأسلوب، فأغلبت إلى المواد والمناصر التي ارتكزت في ذهنه من شعر الشعراء عناصر جديدة، تنويع فيها لم تفسر، وأبدعها جميعاً خلقاً آخر، هو عنوان أصاكت وشخصية للبدعة، حتى ليصدق عليه وينسحب أسبغت الأرزاء في شوق نفسه من أنه «لم يأخذ المأخوذ على هيئتها في أصلاها». بل تصرف فلم تكن داخلة في شعره دخول الاستشادات ولادخول الاقتباسات، وإنما دخول لبنات الثقافة في تكوين الإنسان الذي لا يخلص على تيمية في الاستظهار بها، بل ينظر إلى مدى توفقه في تكييفها لينطلق في بناءه الشخصي^(٥٢)

وحرفنا بكم صليفا ولها

كيف ننسى انتباهه واحتلاله
كل أفعالكم على الرأس، والعين، وليست في حاجة لقلاله
ولئن ساء حالنا فكشانا

أنكم عتلتا بأحسن حاله
وقوله من «أنتم - ١٦٣» (١٩٣٥) للزماء الفلسطينيين وتذاك:

أنتم (المخلصون) لسلطنة

أنتم الحاملون عبا القصبه

أنتم الحاملون من غير قول

بارك الله في الزنود القويه

و(بيان) منكم يعادل جفا

بجسدت زحفه الخرسية

و(اجتماع) منكم يرد علينا

شاهر الجبد من فتوح أسمة

وقد تكون «تالية» حافظ إبراهيم «اللغة العربية تنحى حظها بين أهلها - ١: ٢٥٣» (١٩٠٣) التي كانت صرخة في وجه الأجانب وأشياهم عن سوا جاهدين بوسائل شتى إلى أن بلغوا «العامية» على «الفصحة»، لأسباب سرلوها بسرائيل العلمية والحضارة والتقدم في حين أنها كانت «من أجل القضاء على العربية الفصحى وإحلال العامية عليها»^(٥٣)، قد تكون أحد العوامل التي شجعت إبراهيم طوقان على أن يقف في أغريات حياته من كان مراقبا للقسمة العربي في إزاحة القدس (١٩٣٦ - ١٩٤٠) ووقته الحازمة الناجحة، وهي

هوامش

- (١) راجع لزيد من الأطلاع: د. مصطفى حنكرة، مشكلة السراقات في النقد العربي ٢٩١ - ٢٩٧، مكتبة الأمل للصحافة - الطبعة الأولى ١٩٥٨.
- (٢) استطعت، إلى الآن، أن أثير عائلين من مجالات الإقرار الشعرى عند إبراهيم طوقان، الأول وأثر القرآن في شعر إبراهيم طوقان، (مجلة البيان - الكويت، العدد ١٣٨ - أبريل ١٩٧٧)، والأخر «الشعبية» في شعر إبراهيم طوقان، (وما جزء من كتاب تحت الطبع عنوانه «قصائد في النقد والشعر».
- (٣) فدي طوقان: أي إبراهيم ١٠ - ١٨٩ و ١٩ - ١٩٠ (شعر ديوان إبراهيم طوقان - دار القدس - بيروت ١٩٧٤)، و«رحلة صبية» - رحلة جبلة (٥٩) ومذكرات فدي طوقان - جبلة الجبلية، العدد (٢) شباط ١٩٧٨، ص ٢٧ و ٣١، والعدد (١) - كانون أول ١٩٧٨، ص ١٥.
- (٤) فدي طوقان: رحلة جبلة - رحلة صبية (٢) الجبلية، العدد (٣) - ١٩٧٨ ص ٧.
- (٥) مصطفى حنكرة: مشكلة السراقات في النقد العربي ٢٨٨ قلا عن: Edwards, W. A. Plagiarism, p. 4
- (٦) Allen, W. Writers on Writing, F. published, London, 1948, p. 46.
- (٧) مصطفى حنكرة: للرجع السابق ٢٩٨.
- (٨) ص. مؤلف: الشيخ إبراهيم أبو لغدي الحارث، والشيخ هسي حاتم (رجاع صبا: الجدي المثل: إبراهيم طوقان في وظيفته ووجدانياته ٢٠ - ٢٠٠ المكتبة الأملية - بيروت ٢٠٠٢).
- (٩) فدي طوقان: أي إبراهيم ٨ - ٩.
- (١٠) فدي طوقان: المصدر السابق ١٠.
- (١١) فدي طوقان: المصدر السابق ١٣ - ١٤.
- (١٢) ص. فدي: شاعرنا معاصرين ٣٣ - المكتبة العلمية - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٥٤.

- (١٣) فدي طوقان: أي إبراهيم ٢٩.
- (١٤) ص. فدي: المصدر السابق ٧ و ٧٢ و ٧٦.
- (١٥) ص. فدي: المصدر السابق ٧.
- (١٦) يشير الرمز الذي في عنوان القصيدة مباشرة في هذا البحث من الآن فصاعداً إلى صفحة ديوان الشاعر صاحب القصيدة، ويشير الفهرج الذي بين قوسين، إن وجد، إلى سنة تظفها.
- (١٧) غل عن ص. فدي: ديوان إبراهيم من ملته لتقصيدة «حطين» ما يؤكد ما ورد في مناسبة القصيدة في الديوان المطروح من أن رداية شرق إلى فلسطين لم تتم.
- (١٨) د. كامل السوافري: الإلهامات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر ١٩٨. (الأمير المصرية - الطبعة الأولى ١٩٧٣). غير أنه ورد في كتاب ص. فدي: (فهارس معاصرين: ص ٣٣ و ١٢٨) ما يليه بأنه أحمد شرق دهب إلى فلسطين!
- (١٩) ديوان إبراهيم ١٨٨ ويرجع فن القصيدة وعرونا إلى شعراء مصر - ليست عام ١٩٢٩.
- (٢٠) قصد لصيدة شرق «دودة» وسطلها.
- (٢١) لقب بوموا، وشاهد الأمر وشاهد
- (٢٢) أن للسلك سلكها سببها
- (٢٣) (الترقيات ١: ٢٥١، طبع بيروت المصورة)
- (٢٤) يشير إلى قصيدة «دوازل سببا» التي لا تصيب في هذا البحث.
- (٢٥) يشير إلى قصيدة «ديوان» (ديوان الحليل ٢: ١٠١، دار الجبل بيروت ١٩٥٨).
- (٢٦) الجدي المثل: إبراهيم طوقان في وظيفته ووجدانياته ٥٠ (عاشق ٤).
- (٢٧) فدي طوقان: رحلة صبية - رحلة جبلة (المثل)، الجبلية ١٩٧٧، ص: ٩ (لم يذكر على نقل الصور الذي حصلت عليه من الزميل الدكتور نوار طوقان مشكراً).
- (٢٨) كان يصدرها محمد علي الشاعر

- لقد ضيعت في فؤوكم وفصينا
في لغوس أبين إلا احصاها
لقد تم على الخواص جفنا
ولقد لنا الشهدا الفزضا
- (المجن: ضد اليق. القرطاب: القطاع).
وكان إبراهيم طوقان قد أشار إليه (٢٧ أيلول ١٩٢٧) إلى تبيع سعد، فقال:
(هيبنا) عند تولدت لركانه
ما اسلف بعده لناك ويعد
صنعتة بمصابه، ووصلعه
حسى عزائك لصحة لا يجمد
جود عصمت به الحياة وإله
حمام ألف صنيعه لك محمد
- (٤٤) راجع في دوى التفكير هلين، التفكير للنفس والتكوير المراد به تلوين المعاني
الصورية: جدد الله الطيب المجلوب، المرحل إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ٢:
٥٥ - ٩٨ - الباقي المجلد: القاهرة. الطبعة الأولى ١٩٥٥.
- (٤٥) آيات: زوال الأرض والنيشان.
(٤٦) خارج: شطة ساطعة ذات طب شديد.
(٤٧) الخريف: الساطع الذي لا يستطيع النورض.
(٤٨) دوى طوقان: رحلة صعبة - رحلة جبيلة (٩). الجديد - العدد (٣) ١٩٧٨،
ص: ٦٦.
- (٤٩) غرسة ذكرها: تاريخ الدعوة إلى العامة وأقاربها في مصر، ص: ١٢. الطبعة
الأولى ١٩٦٤. يراجع في تاريخ الدعوة إلى العامة المجلدين الأول والثاني من الكتاب
قسه ومحمد محمد حسين: الاتجاهات الوطنية في الآداب المعاصرة ٢: ٣٥٩ وما
يتبعها. مؤسسة الرسالة - بيروت. الطبعة الرابعة ١٩٨٠.
- (٥٠) دوى طوقان: أنى إبراهيم ٢٣.
(٥١) حافظ وطول ١٦٠. منشورات المجلد وحيدان (القاهرة - بيروت) ٩.
(٥٢) محمد الحافظ الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات ٣٥٤ منشورات الجامعة
التونسية - تونس ١٩٨١.

- (٥٣) دوى طوقان: أنى إبراهيم ١٢. والشيد في حياته ١٩٥٠.
(٥٤) دوى طوقان: المصدر السابق ١٤ - ١٥.
(٥٥) راجع: يوسف مراد، مبادئ في علم النفس العام ٣٣٥ و٢٤٨ - ٢٥١، الطبعة
السابعة - دار المعارف بجمهورية مصر ١٩٧٨.
(٥٦) أنى إبراهيم ١٩.
(٥٧) كامل السوايبي: الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر ١٩٩.
(٥٨) يلهوى المظن: إبراهيم طوقان في وطنياته ووجدانياته ٥٠ - ٥٥.
(٥٩) حيز البيت: ماروقى كالوراً من الأشلاك ٥.
(٦٠) عمر فروخ: شاعران معاصران ٧٥.
(٦١) محمود السمران: اللغة والوجدان ١٢٩ - ١٣٣. دار المعارف - الإسكندرية الطبعة
الثانية ١٩٦٣.
(٦٢) إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ ١٥٦. الألفاظ المصرية - الطبعة الرابعة ١٩٨٠.
(٦٣) وشيد التفكير أيضا معطف التصيد في صدره. فبعد أن كان حين نقدها إبراهيم:
وشيد أحلامي بطرف بكه إلى وشيدت أحلامي بقلب بكه ٥.
(٦٤) محمد صبري: اللغويات المجهولة ١: ٨ و ٤٧ و ٦٩ دار للسيرة - بيروت. الطبعة
الثانية ١٩٧٩ وشول يوسف: شرق غابر العصر الحديث ٦١ - ٧٢ دار المعارف
بمصر - الطبعة السابعة ١٩٧٧.
(٦٥) من البيت:
ظلت في الذكرى هائلة، ولي الذكرى،
والذكرى كرات صدى السنين المالحى
- (٦٦) عمر فروخ: شاعران معاصران ٦١.
(٦٧) انظر أيضا: د. زكى المياحي، إبراهيم طوقان شاعر الوطن المنصوب ٧٤ - ٧٦.
دار الفكر العربي - القاهرة ٢.
(٦٨) عمر فروخ: شاعران معاصران ٣٧ و ٣٩.
(٦٩) ديوان المتي ٣: ٣٤٩ (شرح البيروني). دار الكتاب العربي - بيروت ٩.
(٧٠) عمر فروخ: المصدر السابق ١٢٩.
(٧١) ديوان حافظ ٢: ٢١٨ (طبعة دار العودة - بيروت المنصورة عن طبع مصر). وقد
أشار حافظ في قصيدته إلى زوال تاليس، ربما لأن سعدا كان قد تربع لشكريه بزع
جبه.
قال لمن بات في فلسطين يسكني
إن زلزالنا أبجل مصابا



وثائق

لا يكتمل تصور القارئ للمبصر عن حائط وشرق إلا بمجموعة من الوثائق تتصله وصلات
جميعاً بهام الخاهرين . وحرصاً من الجهة على تحقيق هذا الرصد تقدم إلى قارئنا بمجموعة من
هذه الوثائق ، تتطرق على صوت الخاهرين ، وذكريات معاصريها ، أو حوارهم معها ،
والإعطاء القدي الأول الذي خلقه إنتاجها ، وصور خطية من مسودات شرق . وكل
ما نرجوه الجهة أن تسهم هذه الوثائق في وصل القارئ بالعالم التاريخي فدين الخاهرين ،
وأن تسهم - بلئلا - في توجيه دارس وثائقي إلى جوانب ما زالت تتطرق القائل والدرس .
الحرير

مقدمات أعمال

﴿ مقدمة الكتاب ﴾

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي علم البيان . وجعل أترا من روحه عند الانسان . والصلوة
والسلام على نبي الامة . القائل ان من الشعر لحكمة . (قماهد) فما زال
لراء الشعر معقودا لأمره العرب وأشراقهم . وما برح نقشه حبيلا . علمهم
وحكماءهم . يارسو من حق الراس . ويخون كل بيت منه على نفس أساس . موثوق
اجلاله . حافلين خلاله بمدنين الى الابد على خياله .

فله امره القيس واصفا وسأ كيا . وحاشا كيا . ولسيا وتا ولا . ووجاداً
وهالاً . وجمع شله بحيث تعد النظمه الواحدة له أترا في البيان مستحلاً
ويثابا عالمياً برأسه .

ونظمه أبو فراس غراً عالمياً . ونسباً عالمياً . وحكمياً بأمره . وأتالا سائرة .
لكم لم يله فوضى ولا قرب في نظمه الخلط غان قصيده للشهيرة ثاني يتزل
في مطلبها

أراك مصوناً للبع شيتك العبر . أما لقوي نبي طيك ولا أمر
ليست إلا عقداً توجد مسلكه وتشابت جواهره وحق نظمه . تماونت فيه
ملكه العربي وسليته للشاعر على حسن الحكاية . غاناً فرغت من قراءة كتابك



الشوقيات

ديوان الضيف

احمد شوقي

الجزء الاول

(من سنة ١٨٨٨ الى ١٨٩٨)

(طبع بمطبعة الآداب والمزيد بمصر سنة ١٨٩٨)

قد قرأت أحسن رواية. وهنا وكونها أشبه شيء بالشعر في شعور الأضي
ها سرعتها متوافقة إلى الأبد.

وكلما أم البلاد يصوغ المقاتلين في شرمه ووعي تجارب الحياة في منظومه
ويشرح حالات النفس ويذكر بآثار سرورها ومن تآكل قلبه من ضيعة
فلا هملت علي ولا بأرضي • سحاب ليس تختم البلادا
وقابل بين هذا البيت وبين قول أبي فراس

مما لي بالوسل والولت دونه • إذا تم طعنا كالأثر لالتل
ثم نظر إلى الأول كيف شرع سنة الأثار واتفق المطارقة النفس لنفس
والطائف الجلس نحو الجلس والى الثاني سكيت وضع • بدأ الأثره وغالي
بالنفس ورأي هذا الاختصاص بالمشة في هذه الدنيا نعيش فيها جانية ثم تخرج
منها غير آسية علم أن شرمه الحرب مكله لم تقرب منهم المقاتل الكبير ولم
ينهم بقرار للهادي الأجانبية العالية والنهم أهدأ الأمم على قريبا من
الأذهان وإظهارها في أبطل وأجل صور البيان

وكان أبو الشاعرة يثني الشعر جرة وسوعة وحكمة بالفة موقفة. وكان
أمر المؤمنين على بن أبي طالب رضي الله عنه يرحم ليه كذتك في الوصف
والإرشاد والتعذيب من الأثر. والأغراء بالقتال

وكان الشاعري دعه اقتوه القتال
ولو لا الشعر بالهazy • كنتك اليوم أشعر من ليد
تجري أقطعه بالشعر ومناطيه بخاترة. وحكي في الناس سيرة. وحسبك أن
الطب جيهه لو سمع أخرج من البيت للنسبين إليه وما
ثلاث من مسلكه الألام • وداعية المصحح السقام
دولم مدله ودرهم وطه • وداعل السقام على السقام
ولو اتسع فؤاده وأشغله الجاهل من الزمان والسكان وشبهوا مصر الجاهل
كما تشاهده. وكابدوا الصعري للرم مثلا تكبده. لامتلات الصدور من
صغور أشدارم. ولصنعت الطالع على تناسله من نشر آكارم

•••

قدمنا هذا إليه فريخ يحترق الشعر وأخرون ما شاعر الشبان يضرون
للمرئي منه معلومة من أجل الشيء وروون به وبين الشعر الأفرنجي يسه
ما بين الشعر والنثر لتبين أن العرب أمته خلت ودوة تولت فلا يثنى
أن يغضوا إلا بما تركوا وإن للؤلؤ من عروبه بدم من هاته أفا هو
الحلف للرم والوراث التلاف

اشتمل الشعر فريخ من طول الشعره جنوا طيه وظلوا قرائهم
التأدوه وحرما الأقوام من يدهم. فبهم من خرج من بغداد الفكر والحبال
ودخل في مضيق القنط والمصانة ويضمهم أثر ظلمات الكهفة والتمتيد
على نور الإلهة والسهوة. ووقف أخرون بالقرين ضد القول للأثور
« القديم في قدمه » فومنا التروق على غير ما عهدنا الحرب عليه أو لتنازل
من غير أوبها ودخلوا البيداء على سرب. وانقسم فريق في مجار لتنايه
حتى تشابت عليهم الفجج ثم خرجوا منها بإسبل. ووزعت مصبة
أن أحسن الشعر ما كان براد والمثقة براد فكانا كذا بعيدا عن
الواقع. منخرنا من المحسوس. جانية لمحتل. كان أدنى في اعتقاد إلى
الحبال. وأبعد للجلال والجلال حتى نأنا من ذك الأثر القتل على النفوس
والعزل الجيش إلى التناول السلية

على أن السلك قدما رسوا الشعر فنا على حدة. وانغذوه حرقه وتماطوه
تجارة إذا شال الملوك رحمت وإذا شاخت. ثم لم يكتم ذلك حتى هجوا
الشعر وقصوه بكل لسان فزعموه جلبة للشقاء. وأثاروا له محسوب على الشعراء
ينبش من أرواقهم وضعت من قلوبهم ويضربهم لرافقة ماء الوجود. ولقد
ولقة وضموا صدقا وقولوا حقا وأن هذا جزاءا فقه يتوقنون أرواقهم من ملوك
كرام يحفظهم الله رواج حرمهم فإذا لم يحفظوا كسدت الحرفة والحطبات
الأرواق على أديمستي من هؤلاء. فليل لا يذكر في جنب القائمة العائقة
بضائع الشعر مدحيا في الملوك والأمراء. وشأنه على الرؤساء والكبراء. والآ
فن دولوتهم ما يغفل أن يكون المثال المختفي في شعر الأمام كائن الاحتف
مرسل الشعر كتيبا في المعوى ورسائل. ومنغذوه رسلا في الترام ووسائل.
وكان خلفا شاعر الطبيعة ويحبون ليلها. وواصف بدائنها وعلاها.
وكالبه زهير سيد من ضحكك في القول وكبي. وأقصم من حب على الإحبة
وشككي. وحسبك أنه لو اجتمع أن شاعر يترزم ألف نثر على أن يجاروا
شعر البها أروا يأتوا بنثر في سبيله لا تصغروا عنه وهو كما هو.

ولأى برءا من استثناء المتنبي معطى أنه اللذاح المعياء. لأن معيظه
لا يزال يرض الشعر عليه. ويؤري الناس فيجده ويحببه. وحسبك أن المشتغلين
بالقرين عموما والظومعين منهم خصوصا لا يتخللون إلا إلى غبار. ولا
يحبون المعنى إلا على مناره. ويحب أحمد فرائضه مدحوس كدوسه لومسه
مثل مدحبه أو وقع له كافر مثل كافر مدحبه مثل مهمل فقل أبي الطيب
في تشبه الشعراء به وسيمه يلوع شأوه في المدح والهجو ككل قادم مشهور
الأيام. معروف بالحزم والأخلاق. قد أشبهه قلوب الجند. ووقت نفوسهم
قمة منه فخر قدف بهيقي ماري الهلاك وم يبدلون لما جيتوا ولا أصبحوا.
هنا مع اعترافي بأن المتنبي صاحب الإله. والسما التي ما طاولتها في البيان
سياه. ولو سلم من القرون وسلم الناس من لسانه لا جاته لجلال الأياله

والطلس انت أزال الشعر منزلة حرقه قومه بالمدح ولا تقوم بغيره
تجربة يجمل عنها. ويترأ الشعراء منها. إلا أن هناك ملكا كبيرا ما غفروا إلا
ليتنوا بحمده ويشفقوا بوصفه خاين فيه كل مذهب آخذين منه بكل
تصبيب وهذا الملك هو الكون كالشاعر من وقف بين النثر والشعر. وتلب
أحدى ميه في النثر وتجعل أفرى في الشعر. بأسر الطير ويظلمه. ويكتم لجأه
ويظلمه. ويضيق في الثبات وقفة الطائر. وعز الأراء مرور الريل. فحكات
يضع له مجال التفتيل وتسم له مكان القول وسيفيد من جهة فلا تحويه
الكتب ولا ترويه صدور المياه. ومن جهة أخرى يجد من الشعر سلبا في
الهم. ومنهيا من القم. وشاغلنا إذا أدنى القرائع ومونا إذا تمالك الرخصة
ومن جهة ثالثة لا يثبت أن ينح أفعليه فإذا الحمار أسرع والقول أسهل
والقلم أجري. ولادة أفزرجيت لا تخفي السنون حتى تتداول الأبدى
مؤلفاته. ولانحامت أكبر الناس من بعده غفلته أو لم يكن من الذين في الشعر
والأمة العربية أن يجا المتنبي متلاحيه الدالة التي بلغ فيها إلى أقصى الشب
ثم يموت من نحو مائتي صحيفة من الشعر قسمة الشعر اعشارها لمسوديه والشعر
الباقى وهو الحكمة والوصف للناس

هنا يسأل ساكنا وما يك تشي من خلق وتأتي مثله فاجيب أني قرعت
أرباب الشعر وأنا لأعلم من مقيته ما علمه اليوم. ولا أجد أمامي غير
دواوين المعرفى لا مظهر الشعر فيها وصائد للاحياء. يحنون فيها حذو القدماء

والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان معصفاً مناماً على يرون
غير شاعر المديري، صاحب القام الأسامي في البلاد، فما زالت ألقى هذه
للزلة وأساليبها على درج الاخلاص في حب صناعي وأقاربها بتدو الأسلاك
وسونها في الابتغال حتى وقتها بفضل الله اليها ثم طلبت العلم في أوروبا
فوجدت فيها نور الجليل من أولديهم وعلت أني مسؤول عن تلك الحيلة
التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه ولاي لأؤذي شكرها حتى أفاضل الناس
خبرتها إلى لا تحذف ولا تحذف واذا كنت أعتقد أن الأروام إذا تحكمت
من أمة كانت لأني يادتها كالانسان، لا يطلق قلاؤه ويؤخذ من خلف
باطراف البيل جبلت أيمت قصائد السديم من أوروبا بمهولة من جديد
المعاني وحديث الأساليب بقدر الامكان، إلى أنف وقت إلى المديري
السابق فصيدني التي أقول في مطلعها

خدموها بقولهم حساه • والتواني يترهن التناه

والتي غزلها في أول هذا المديريان، وكانت اللغات المديرية تنشر بوشدة في
البريدة الرسمية وكان يمر هذه أساذي الشيخ عبد الكريم بلان فدفست
التقصيدة إليه وطلب منه أن يسطق التزل ونشر المدح فوذة الشيخ لو
أسقط المدح ونشر التزل ثم كانت كتيبة أن القصيدة منها لم تنشر ظلاً
بلني الحير لم يزد على أن استمراسي بالشجاعة بالشعر بل يبدعده ولعدة
أما كان في عهد والي الرمي إذا أنا استجلبت

ثم نطقت روائتي • بلك أو أيها هي دولة المليك معصدا في وضع
حواشي على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا وبشت بها
قبل بتجمل الطبع إلى المرحوم رشدي باشا ليرسها على المديري السابق
فوردت من كتابه القدراسة يقول في خلاصه

« أبا روياتك قد تحك الجباب العالي بفرانها ونافس في مواضع
مها ونافسته وهو يدعو لك بالزبد من التبحر وعب أن لا تشكك
دروس الملقوق التي تملكك تحسبها وانت في جيك يجر من أفتح من
مسالم المدينة القائمة أمامك وان تأتينا من مدينة القور (بارز) جيس
نفسني، به الآداب العربية، فصادفت هذه القصيدة البالية من أمير ذك
حكيم هوى في فؤاد مغلوى على طلائع زائل على حكم الشعر والأدب
فترجت القصيدة السلية «بالبحيرة» من نظم (الزين) بوي من ليأت القصاصة
القرسورية، ثم أرسلها إلى الباشا المشار إليه في كراس ويضع حكراس
ليطبع الجباب لمديري عليها وإذا كنت لا أعتقد لشعري مسودت وجوت
أن أجدعها منه، وبه النبوة لول مصر ثم علمت دون ذلك مواد

وجرت خاطري في نظم الحيكليات على أسلوب (لا فخرين) للشاعري
هذه البصوة شيء، من ذلك فكنت إذا غرقت من وضع اسطوريين أو
ثلاث أجنح ليمدحني المصيرين وأقرأ عليهم شيئاً منها فيقتهو لاول وهله
ويشوق إليه ويضمكون من أكثره وأنا أشتد ذلك وأنجي لو وقتي الله
لأجل لأفعل المصيرين متداجل لشعره للاقتبال في البلاد للندوة
منقولات قريبة للتناول يأنفكون الحكمة والأدب من غلامها على قدر
عزومهم

والحكمة التي كنت ولا أزال أرى في الشعر على كل مطلب وأذهب
من فضاهي لإراسع في كل مقبب، وهنا لا يسيخ إلى التناهي على صديقي
خليل مطراف صاحب اللز على الأدب، ولؤلؤ بين أسلوب الأفرنج

في نظم الشعر وبين شعرب العرب، وللأول أننا نخلون على مجلد شعر للاطفال
والله، وأن يساعدنا سائر الأدباء والشعراء على إدراك هذه الأمانة على أني
لا أستصعب في مصر اليوم مسجاً يد ما طلت أن كثيراً من اللغات في
البصوة أسبين برقين ساحة ظهور الجرايد، يصير ذلك وإن احلهم
ملحوت ناديا لها أرسلت بشدتي نضجت من جريدة نطاماً على طبعه بأن
مولاته لا تصلي صبرا عن أخبار الحرب التي تنسفها أذا غارب على
الكتيب ورجال الصحافة في أروهم أن يبيحاً أسباب التصلح لهذا اليل
الحادث وعلى الأدباء والشعراء أن يعرضوا خاتمهم على النساء مثل الرجال
حتى تصبح جنات قفصهم فيها من كل عاكفة رويان

إلى استمدارك لا بد من إرهاده وذلك أن ينضم يستجج من كون التأثير
لا ينظم أن الشاعر لا يثر كلفه لا يثبته وهذا وهم بدني الفين مدم وقد
جارو الشعر في الانخفاض به جداً أنهم مع أنه يمكن الخروج منه أن
نصل إلى أكثر ما أهيق به أيداً الأفرنج اليوم في انتمس والانشاء وما
يثل على أكبر ملامهم وتدل على أنهم من مرسل الحكم ونشور الحكم
وما كتب في هذا القرن وفي قبة في الثقافة الدنيا والسليمة الكبرى
انما هو من قلم مشاهير الشعراء حتى تسبع عن أهدم أه ملت عن
عشرات من اللغات ثم ترى النظم منها أفضلاً إلى ينضم وشم
«الاشياء» كتاب كفتور هوجو على سائر مؤلفاته وفيها شعر كايرون
«اعتراف ابن النصر» لأفرددي موصيه أجل أثره بين كثير من
الآثار وفيها الولايات النظم والاشعار وكلا الشعارين سطر على مختلف
في سليلته انان

على أني كنت أول من اتحد بأزمة هذا الزعم وباللأ أدويت بمفكت اذا
مرضت لي حكاية تشفق منها وأبجل فيها نصرتي مثل النصار
القرسوي الذي يحكي منه أنا رأيت أهل بارز يلقون في الحفلة به
ويكثرون من دعوه إلى مؤامهم وعجسهم ليسوا أحدي به ظن أنه
يقول مالا يقوله الناس بلع به الاعراس منهم إلى أن كان إذا قام في لولية
حضر والقوم على اللامدة فأكل صلاتهم انصرف والقوم لا يعرفون من
العلماء فقتل له في ذلك فقال أنا على اللامدة كأحدكم فإذا جلست ازاء
مكتبي فتصروني كيف شئتم له

أما كون الشاعر لا ينظم إلا إذا كان حاملاً على هذه الحكمة اللو هو خيفة
لا مشاعرة فيها ولست لم يكن بذلك ما على الكتاب على الذين النافس
والمران الذين أن تصبح حياة الكثيرين من الكتاب والهاء وليست
قلية الذين في محاولة الطل والتمادي في مثل هذا التقلد على أن الشعر ليس
من حليات السران الذي تفرغ عليه سادة الإنسان في هذه الحياة
الدنيا ولكن من كاليات السران الذي تفرغ عليه سادة الإنسان في هذه الحياة
واللادة البردة، وتجعل في بطن أوقها إلى التمثل بشعورها من عالم إلى
آخر ومن فضاء إلى سواه وفصل هذه هي الحكمة في كون الشعراء قليلًا
معدود في كل زمان ومكان لا تصلي للايم منهم لا بقدر حاجتها إليهم
ومما يجعل إرهاده في هذا القام له بدا لاجد لا أنكر أن تكون هذه
مجموعة فيها من كل شاعر حصري شيء، من نظم غظه قبل يلفه جاهلي
مشاهير الشعراء حتى وفد على جيل سبون قديراً ليرسها المشهور
طلب منه أن يكتب شيئاً من غظه فاشترى الرجل بكونه ما نظم قط ولا

بذلك قول الشعر فما زال الانكليزي يلج عليه حتى أخرجه وكان جرح
سيون محتفظاً بأشياء الشعر الكثير لادنين وكانت أحسن ما في منظومته
التي سماها «الحيرة» فأخذ الجيوة وكتب الأبيات ثم جعل اسمه تحتها
واقف بعد ذلك أنت الجيوة وقت في يد منتقد أدبي لبعض الصحف
السيارة في باريس وكان لا يعرف الشعر ولا يدري أن هو ظم يكن منه
الآن ملامحة المريدتم - انتقدوا ورى جرح سيون بالقبول فيها
لا ينبغي الانتقل على مؤانيد الشعر ثم نصحه أن يتيقنوا كما كانوا
القلعة أن لا يحاول الإنسان ما ليس في الامكان اه

يلم عما تقدم جميعه ترى في هشتين الشعر من أبناء «الوطن العربي»
أن يحسوا في سيرهم على الدرب بين أزداد ثلاثة لا وصول بدونها جنة
«الاول» غنة الانسان من كون الشعر في طباعه وهذا هو الشرط
الواجب وانه لا سر في الأية والاساندة أكثر من سوام ولا ينبغي لهم
أن يتصرفوا في مستقبل الأطفال الذين م أمارة الله في أديهم يحتض
أبائهم الشخصية وأفكارهم الموسمية بل عليهم انذاك أنوا هذه الحية عند
الطفل أن يأخذوا يده ويؤنوه عليها نور كانوا من يتظنون إلى الشعر بين
الخط أن الله سبحانه وتعالى وهو الرأب قد رأي له ذلك وما يرى الله
أفضل وإذا وجدوه دينا في الشعر دخلا منذ القوة وجب عليهم تبنيته
إليه ومحاسنته من نظمه ولوكنا من غير الشعر لضراره

«والثاني» أغد العالم وتناول التجارب لان الشعر لا يخرج من
كونه إلهاماً وحكمة وما لا يكون إلا من طبع جرب

«والثالث» أن لا يخذ الشعر حيلة على مثل من سائر أمور الدنيا
وأشغالها فان كان لا بد من نشره للأدب سباً به أوطياً فكسب فليكن
الشعر هو القيمة التقية لا عند طرعه وصاحب السهم في موكب فنونه
لا يتلق تطاميه السكتانية ثراً في جميع المطالب وشروط الواضع فأنه
لا يجد الشعر وسلطانه عندئذ الأمر شدين أسئين وفخرين تحيين
فن جمع بين هذه الأمور الثلاثة وكان حاملاً منتسلاً له حريصاً عليه
مترقياً به غلاف الله في التروير وعنه في إيداع غفقه قد اكتشف له سر
التجاع وأحرز ذهب السبق في حيلة السكاب والشعر اه

..

الآن أدخل في الحديث مع فريق طلبوا من أن أجعل صوري في هذه
الجيوة وأكثرين وغيرا التي تكله حال منها ومن صاحبها ولأن لا يقولها
سواي

معدني إلى الفريق الاول أنت من يرض صوره على الناس كن
يرض وجهه عليهم وأعوذ بالله والجهن أن أكون ذلك الرجل على أن
صوري ما شئت بينهم يتظنون إليها فقامت فليأخذوها من أهل اذا جده
بهم الحرس عليها

ولآخرين أقول ان لا أذول في أول الفتاة وحقا جاني لا يغسل يده
بالصابون على ثقل من القوائد ولا للصابون حتى أصدت الناس بأخبارها
لكني لا أني يجرى الآتي وأغان يدي رجوم الفتن ومنالوات الاحداث
على البدر أن أجيب عليهم على أن يكون الحديث حتى ويذهب كما يكون
بين الاحباب

سمعت أبي وجهه أنه قد أرسلنا إلى الأكراد فالعرب ويقول ان والده
نعم هذه القيد أيضا يحمل وسادة من أجداباشا الجزار إلى وإلى مصر
محمد علي باشا وكان جدي وأنا حامل اسمه ولقبه بحسن سكتانية العربية
والتركية خطاً وأثناء فأخذه الرمال في مبيته ثم تداولت الألام. وتصاب
الرواة الصلح. وهو يعتقد للراب العاليه عزت في الناصب السامية. إلى أن
ألقه سيد باشا أميناً فيصارك العسيرة فشككت وقته في هذا العمل من ثروة
رائية بدعها أبي في سكرة الشباب ثم طاش بسده غير نادم ولا بحرم
وعشت في ظله وأنا واحد مع أسع بما كان من سنة رزقه ولا أراني في شيق
حتى اندب تلك السنة فكأنه رأي لي كما رأى نفسه من قبل أن لا تأت
من فضلات اللوح

أما جدي لوالدتي فاسمه أحد بك حليم ويرف بالجنه في نسبة إلى
نجمه احدي قري الاناضول وقد على هذه البلاد نيا كذك فاستخدمه
والي مصر ابراهيم باشا من أول يوم ثم زوجه بمتوخته جدي التي أرثيا في
هذه الجيوة وأصلها من مودة جلبت منها أسيرة حرب لاشراء وكانت
وفية للزلة ضد مولاه واذن زوجها جدي منه كذك فاشا زالا كماها
مشهورين بضة هذا البيت الكسرى حتى توفي جدي وهو وكيل خالصة
الحويدي اسمايل باشا فأمر بقتل سرته برمه التي أرسلته وأن يحبس ذلك
مباشا لاحتسابا. وكان الحويدي للشارية يقول منها «لم أر أعف منه
ولا أتق من زوجة ولم يرسه أبى حليا لحله لسيه ضيقا لفته»

أما أختا جدي. تركي. يوتاني. جركي. جمدني لأبي. أصول أربعة. في
فرع جنة. تكلمه لها مصر كما كتبت أبيه من قبل. وما زال مصر
الكثب للمألول والقاتل الجزار. على أنها بلادي. وهي منشأ وسادي.
ومثيرة أنجلدي. وله بها أرباب. ولي في ثراها أب وجدا. وبعض
هذا تحبب إلى الرجال الوطن

أما ولادتي فشككت بمصر القاهرة وأنا اليوم أجبر إلى الثلاثين حديثي
سيد ندماء هذا النصر للروح الشيخ على اللين قال تليت أبك وأنت حل
لم يرضع يد قصص على حيا ردة في نومه قتلت له وأنا أمازه ليولد لفتوه
يجرق كما تقول البسة غرقا في الاسلام

ثم اتفق اني عدت الشيخ في مرض الموت وكانت في يدمنسة من
جريدة الاهرام فانتد خطابي يقول هذا تأويل رؤيا أبك يا شوقي فوافقه
ماتها قبل في الاسلام أحد قلت وما تلك يا مولاي قال فصيدتك في
وصف (البال) التي تقول في مملكتا

حف كاسا الحبيب = فهي لغة ذهب

وعاهي في يدي أرقأ. فاستدت بالله وقتله له الخدج الذي جبل هذه
هي «الحرق» ولم يضر في الاسلام قبلا اه

أعدت جدي لامي من ليد وهي التي أرثيا في هذه الجيوة وكانت
متمسة موسرة فكشفتي لوالدي وكانت تحت على فوق حشوما وترى لي
عنايل في البر مسروجة. حديث أنها دخلت في على الحويدي اسمايل وأنا
في الثالثة من عمرى وكان يصري لا يزل من السيامن احتلال أصابه
فطلب الحويدي بدنة من الذهب ثم ترها على البساط عند قدمه فوقت
على الذهب اشتغل بحسه واللب به قتال بلدي استنى مثل مثل هذا فانه
لا يلبث أن يمتد النظر إلى الأرض قالت هذا حوار لا يخرج إلا من
سيد ليك يا مولاي قال جني به التي مني شئت أن أفر من يثر الشعب

في مصر اه ولا يزال هذا الارتجاج العصبي في الابرار يابوني وكان الروح السخ على القبح علقا قلبا عبي يمشي بشدة هذا الصراع للتفتي « حارب مسك ركبت فوق زينة » دخلت في مكتب الشيخ صالح « وأأني الرابعة وهي من أهل نجابة على وجداني آخرها لحم ثم انقلت منه الى التبعين تجنيزية فكتبت التحية الثاني هذه المدرسة وأأني الخامسة وكان ناطرها الروح صافيا بأشأته قد حصل لي من النظارة في « الحياية » بوجه الاستعداد لأم حاجة إليها ولمسكن على سبيل المكافأة ثم ولتي لي أي أن أدوس التواترين والدرام فدخلت مدرسة الحقوق وكان ناطرها للأسوف طيه فبدل بأشأه لي أرنائي أعلا ذلك بالنس فإ زال أستاذي وسيدتي للغب عبي بك إرهابهم وكل المدرسة يرشدني عند رتيه الى أن قلت ثم لم يكنه ذلك حتى حصل لي من النظارة على ماتي قرش في الشهادة مست الحقوق سنين ثم ارتأت الحكومة أن يشاء مدرسة الحقوق قسم للترجمة بفرج فيه للزجرون الأكفدة فصنع لي التوكيل أن أدخل هذا القسم فقلت وأفتت به سنتين ثم منحتني النظارة للطلاب الفريدة التي بقيت في الترجمة وينتأنا تردد على المتوفرة للروح على باشا مبارك في شأن ورد عليه مرسوم من للية السليمة بطلاني إليها فكان سروره بقلته شاف فرسي بالنية المتابعة فذهبت الى السراي وهناك استؤذن لي على للروح الحديوي توفيق باشا فإنا ملت بين يديه ولم أكني رأيت من قبل ولكن مستعصرا وأأني في المدرسة عطاني بهذا القدر الشريف « فرأت بانوني في الجريدة الرسمية أنك أصبحت الفريدة الباقية وكنت أنتظر ذلك لأفكك عيني لكن ليس بها الآن عمل خال فليس لك في الانتظار ريثا عني الله لك الحدير فاستملت أذول العز وقلتها ثم قلت حسب يمولاي أنك قد ذكرتي من تلقاء نفسك الشرفة وأني غير عبي الله فليدك أفضل من هذا لاطرق هنية ثم قال قد سمعت أنت أبك معل من الحمية فبنته الى رعا أدخلته في عمل فقلت ثم تبيل وأذن لي في الانصراف

تلبت في البية بضمه شهو وأنتظر فرجا يأتي به الله وكان المرسوم على باشا مبارك لي يقطع عني الارتباط أن كان يوم كثر فيه وتقلط مطر عرجت قبيل الأسيل حاجة لي على حار أبيض كان لولدي وينا أأ ما ند لي منزل أجتاز ميدان بايز بصرمت بالمرز في جور السراي يشراف منه فزلت من الدابة أنشئ كرامة « فليكن للطل » وأمرت للحام في جند بها وثي يلافتي خلف القصر ثم مشيت على الاقام حتى إذا انتهت من البيلدان اخرضني رسول من الأمير يدعوني الى غرافيت حضرة « وأأ لا أعرف السب وكان منه باستدعاء الروح بعد الر عن باشا أرشدني ضلي الحلب بصورة القصب ثم قال أليس لي أن أظل من عبي حتى تولت من حارك وبأني إلى الاختاء قلت عفا يمولاي حكما فبدأ الاوائل حيث يقول صاهرم وإذا العلي « بانين عمدا « فظفروهم لي لرجل حرام

تتبع ضامكا « قال ثم أنك مشر الشمره تتداول بالتيم وهذا اليومين أياك فأسع فباشا قال صده في فلا فقلت فباشا صده لي « وقال الآن أمرني أخذا أن أفكك تبسين إليك منتقيا في الحاسة الحديوية وأأ أنت تتبع بيد شهر ثم مد المز في يده قبيلها وأجا قد غلب على « الروح حتى

أسألي الشعر وكان ذلك وقته ثم لم يعمل لي حول في الحلفة الكثرة حتى رأى لي المديري أن أيت القديس في أوروبا بخير في ذلك فنيار يمد من السلام فاخترت الحقوق لعملي فيها شكل تكون من الادب وأن لا قدم فيها لن لسان له فاشا الأمير على سندت لي أيت في الشراة فينا وبين الادب القرمسية بقدر الامكان ثم سافرت في غفلة فكتبت أفتد ستة عشر جينا في الشرحضا من للية ولفضا من الحاسة وأصلها يوم سرفي ما أتجيه أرسل فضفا لي مدير الاسراية ليهي لي جميع ما أحتاج حال حال وصولي ودفع لي الكصف الآخر بيده الشريفة وما أنس من مكلمه رحة فقلت له لآسني قوله لي في سامة الوداع « لاحلية منك ذلك اليوم الي أهلك فلا تنهم بطلب القود وأحتت إليك هذا القتي »

فرسكت البحر لا اول مرة أؤم سرسليا غا عنتها وجعت مدير الاسراية في انتظاري بها فعبيرت لي الأمير أسم بأن أفضي صامين في مدينة مونييه وأكرموني وبارز وكان للدير قادما من مونييه ففتني بعد في اليها على القود وهناك قدم لي جميع ما أحتاج اليه وأدخلني في مدرسة الحقوق الجلمسة ثم رجع لي الى الباسية

فإ اقتضت السنة الاولى الخمس من ولي التيم لي يأن لي في الازرة الى مصر قضاء زمن القطة بين أهل ظواهر الى أسره لة هذا من رزي الشيب وأني بري لي أن أقيم اربع سنوات كاملة في أوروبا ولأن لا أضع منها دقيقة واحدة ثم أرسل لي عشرين جينا لأضفي في رة وأضما لي أي يد أفتد الى مصر وكانت المحاولات قد ترات عني من القرائين وقطني في المدرسة بالعباب لي مذهب للفرقة في الجبور قضاء بعض الامام في مناهجها هناك قضيت نحو شهرين كذا غير قرر العين نفس القصب تام لبال حيث التفت رأيت حولي مناظر راحة وجمال شائعة وسما للحضارة في أمانى القري شائعة وآكارا كودة للزمان « زفاد حسنا لي قادم الزمان وعرفت الخللح لهرناوي في دلهو وكنت أفتاه في مزدهو وأناشيه في الاسواق فيجبل لي أنه قد خلف الحرب على قري الضيف وكرام الجار وكان أحب مارأيت مدينة كرسون وجنتها حسين وأقيمت الترم عليها ستمين فتمم الباقونالي اليوم كما كان علي كآؤهم في القرون الوسطى يتألم فلك الجناوليا سيم ذلك الجاس وعادتهم وأعلامهم تلك الحافات والاعلاق والآخرون علق جديد وشعبة كثر شيب الامة لي أغمض بأنيما فتمن العصري والمطلة كانت نتيجة هذه التتمل من أجل تم الله على « وأسني لياوي الحديوي اللباين حندي

ثم ما كمت اتهم من السنة الثانية حتى كسبالي مدير الرسالة المصرية يستندني لبارز وجعبرني أنه فاضل بلاذنه الي اختار اقتضد أكثر أليم القطة فينا وأن الأمير وجه الله أدى فمة هذه السياسة عني إذا رغبت لها غيرحت مونييه على مجلي أيت بوزر للمرة الاولى فالتت بها بومين وريأ أعيت الفرقة ثم سافرا لي عاسة اختفرا فبشا فيها غير شير نشي من سلباني الحاضرات تشاهد من دوران دولاب فيقارة والصناعة فيها ما يضر الي العظم والبلابل في هذا العصر لكنا لم نلت أن نشعنا وهذا أكبر مير بفرجنا لي بعض اللان على عري التبال وهناك وجدنا راسة فطاطر وقرعة فطاطر وإن يكن الجرك القصب غدا في غالب الاشيا كان راسة لك السنة الثانية وهي الاولى لي في بارز أسيبت عرجش شديد سكنت فيه بين الحياية وللموت

فستعتمد مرحة تهر على "وتصل بأشاري في الحركة والسكنة فحكمت أسما وأما في سكرات الخي قول د آلي مثل هذا الشباب تذهبون" ثم تكشف الدم لكن الله غيب غوتها ومن علي بإنشاء ومتمدة أشار علي الألبان أن أنفي يابا تحت ساء الرضا على ذم أنفاسي في من العنبر والساعة ليس الألبان إلى الوطن فرغ اختياري في الجزائر فرسلت إليها مع أحد فضلتا القنصلين فغضت سرائرها وظل دألي على المهدي في عاصمة الشريعة نحو مشرق يوما ثم برحا إلى أوروبا

أما جزائر فلما بدله بين الجواهر في صوموط يستمتع وقد شمسه الجنوب فرنسا. ولم أنأثر فيها كثأري من رؤيه للمصريين في القلوي البلية إذا أكثر أهلها وظلها منهم وكان قد بلغهم جلوس مولانا الخديوي القائم عيار بلنا على الأريكة المرة فحكمت أراهم فرحين بالثأر أسهم يدعون لسوء. ولا ميب في الجزائر سوى أنها قد مسفت مسفا قد صعدت مساح الأحدة فيها يستكنن التحن بالعيرة والفا خلطته بها إلى عبيك الأ بخر نسوة على أن حركة السران في البلية عبيبة وأكل الخنق القنصلين يذهب عليها ولكن المسلمين من أهلها لا يتأرون القوم في شيء من ذلك ولا يتأمن متروهم الأ على مضار الخنق وأسوأه فكان حفا وادع في كل مكان

أنت الجزائر أربعين يوما أو تزيد ثم حثت الرمال منها فأفلا إلى بارز وهناك تحت في كسة الخنق في الحقوق وحصلت على للخدمة البالية فيها فرأى في الجباب العالي أبده الله أن أنفي في العالسة ستة شهور أتمكن فيها من سرقة أشياد بارز طعمها وقد كان في الدراسة مايشغل من ذلك وعمل دونه ثم أنقضت تلك للدة على ما رسم في الرأس العالي أبده الله فهدت إلى الوطن وأما لقنصر فران. تهز في إليه الشواق

وفي سنة ١٨٩٩ هـ فليلا دعني جناه الغصم لأروب من حكومت البلية في مؤخر المستشرقين الذي كان المتاده في مدينة جيف عاصمة سوريا فكانت خير لمرسة فتنش لخدمة هذه البلاد التي هي المثل الذي لمرس الطيبة فرحلت إليها وأنت بها شبرا ثم أنقضت لفرحتها إلى بلبيكا لخدمة ماستها ووزارة العرض الذي أتم مدينة انفس في ذلك العام ولما كانت للدة للسانية وكنت قد شئت الحضر على أن رمد طالع أمده خرجت إلى الاستانة طلبا هانية على منافع البينور فأذن الله وكان ما رويت وهدمت من عاصمة الإسلام ولأ أعضان عطران للتميم فيها عمل في أربعين يوما فلما يضل طب الأطباء في أربعين شهرا هذه هي أيام صباي وعطرات شبابي وأوائل ثنائي أبيت غيبا لائق ليل كيف غشت وقم أغنت وأين ذهبت وأما استنرفة في ولاه ولن ينظر إلى هذا الكتاب بين الكرم المتجاوز أو اللتد العبد

صحت شيكا برهة لم يجرها • سوى على أن الصواب كثير حرصت عليها آتة ثم آتة • كما ضمن الناس الكرم غير ظما لتأنيها الوفاء وتم لي • وحاد على كل الوداد أمير فخر جسي في البلاد وجسه • ولم يشرق خاطر وضير هذا أسأل الكنيسة سبت به إشارة لا تخالف وقدفت إليه طاعة واجبة وأنا بين هاتين هدف قتال والقتيل يدان في نسبة الأثر الضليل . إلى الالم القليل

كانت وفاة والدي من نحو ثلاث سنوات فكان لن عجا لن وجدت بين اوراه شيئا سكتيرا من مسنت منظوي ومتنوري ما نشر منها وما لم ينشر قد كتب بيضه بالحبر والبعض الآخر بالراساس والسكل خط يد للرحوم وقد فته في ورقة كتبت عليها هذه البليارة • هذا ما تيسر لي جمه من أنوال وقدى أحد وهو يطلب السلم في أوروبا فحكمت كأني أروا والى كمره أن يجسه ثم ينشر فناس لاه لا يجد يدي من يتي يتأثره وربما لم يوجد بيده من يني بالشر والآباب • فبينما أنا ذات يوم سقم بهدوء الأرواق حيران لوصية الراهب كيتأ جربا زلاني سديق مصطفى بك رفضت لحفشه حديق فسألني أن أعيده الأرواق إياها ثم يبيدها إلى فقلت ثم لم يرض شهر حتى يث بها إلى ولذا هي قد نسفت بقلم ملج يريده فوق صحيح . بحيث لم يبق إلا أن تدفع إلى المطابع فالحظتها ووردى ووفيت صديق للشار إليه حقه من شكر الصنع وأنا أقول في نفسي لئن صدق أبي في الأولى لقد ظلم في الثانية ظلم الجير لا يزال في الناس

على أن ما جع في « الشوقيات » ثم طبع ليس هو كل ما قيل قد أسقطت منه الكثير وحشرت على غيره ولكن في الزمن الأخير فأما على المرء القرو . ولا يسلك القتي فيه سبلا إلا وهو مضلل خور . وقد خشيت أن يقع مثل ذلك في أيدي الناشئة فأسأل من سو. وقه ويكون الله أكبر من ثمة لكن حرصت على إثبات بعض الشيء منه كما حرصت الأسفل على ذكر مطالب من باب الشباب وأما ما عرفت عليه المجموعة في أبي الطباع فلم يكن في الرسم أعذ فلا يخلط الكتاب ويحتل ترتيب الأواب على أنه محفوظ لينشر في الجزء الثاني إن شاء الله تعالى مع سائر المقامات التي قيلت بعد الإعلان عن الشوقيات ولم يعسر ادخالها في أبواب هذا الجزء وقد عذمت بحول الله ومشيئته على أن أنشر في آخر كل عام هجري ما يحصل عندي من منظوم ونسود ولو قل صدده وصغر حجمه وأن أجعل ذلك بمثابة أجزاء متتالية لشوقيات نسي باسمها وتكون لها مشمة

شوقي

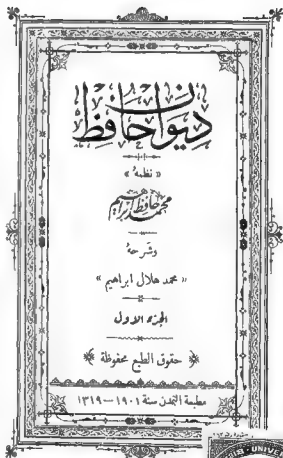


جسي بارز في أيام العبا بالامير شيك ارسلان وأما بوته في طلب العلم والامير حفظه الله في الجلس الشفاء فانقضت بيننا الأفة بلا كفة . وكنت في أول عهدي بنظم القصائد الكثير وكان الامير يقرأ ما يرد عليه منها منشورا في صف مصر فسمعتي أن تكون لي يوما مجموعة ثم غنى علي أهاذي ظهرت أن أسبها « الشوقيات » ثم انقضت تلك للدة فكانها علم في الكرى أو غلبة الخلس لوهي كما قلت

مقدمة الكتاب

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الشعر علم وُجد مع الشمس لا تعرف الاصل له واصلًا قد
كن في نفوس البشر كون الكبرياء في الاجسام فلا يمتدح الى
مكنه الخاطر ولا يثيره الخيال الا اذا تأثرته حركة النفس وهو من
الكلام بمنزلة الروح من الجسد فلا بدع اذا عجز لسان الكون عن
تعريف كنهه عجزه عن ادراك كنهه الروح . ولقد مرّهُ بعضهم
قال انه فتنة روحانية تخرج أجزاء النفوس ولا نفس به غير
النفوس الزكية . وقال آخرونه قول يصل الى القلب بلا اذن
والم اعترضني اليوم على تعريفه له شافيه في كتب العرب والافرنج .
وسلم القول فيه أنه ظرف الحكمة وسرح الخيال ومنه الفصاحة
وعند البلاغة ووعاء الحقيقة فلو أنهم سألوا الحقيقة أن تختار لها مكانًا
تسرف منه على الكون لما اختارت غير بيت من الشعر ولو لم تكن
آيات المكتتاب المزركها طروقًا للحكمة وأوعية للحقيقة لما وجد



المالكون السبل الى القول بأنه على طريقة الشعر وإن سكتان
 «شراً» وغير الشعر ما سبق ديبه في النص ديب الفناء ثم سجع بها
 في علم الحيال فإن كان غزلها مر بها على مساح القباء وحسن
 الآرام وطفان بها على أودية الشق والثرام فأراها أسراب الأرواح
 ترفرف على فواحها غدايات راحات في مروج الموى ساهلت
 سارحات في رياض المني طائرات ساجت في أجواء الهيام حافات
 بأرواح أولئك الذين قصوا مصرى العيون وشهداء الجفون وأراها
 جبالاً وهو يروى الى بيتته ويقول

وَكَمْ قُلْتُ فِي سَمْعِي لَكُمْ وَصَائِي
 أَحَدِيثُ شَوْقِي شَرَحُنْ يَطُولُ
 فَإِنَّ لَمْ يَكُنْ قَوْلِي رِضَاكَ فَكَيْفِي

نَسِيمُ الصَّبَا يَا بَيْنَ كَيْفِ أَقُولُ
 والمجنون وهو يصرع الى ليلته وينشد
 عَلَى آلِيَةِ إِنْ كُنْتُ أَذْرِي أَتَقَنَّ حُبَّ لَيْلِي أَمْ يَزِيدُ
 ثم ردها بعد ذلك وقد أذهبا رقة وأسأله شوقاً . وإن سكتان حاساً
 طارها الى مكان اللآلئ وساطع القضاء فشق بها صفوف الموائد
 وكتاب الأكرات حتى إذا راضها على مصالحة الحام وسكافة الأيام
 انتقل بها الى المامع نجب اليها ثم التار وساعة الحمار وأراها عبد
 بني عيسى وهو يساق للمنية لاختطاف الأرواح ويتادي
 لِيَنَّ النَّفْسُ وَلِلطَّيْرِ الْأَحْمَرُ وَلِأَنَّ
 وَحْشِي الْعِظَامِ وَلِلْخَالَةِ السَّلْبُ

ثم ردها وهي تنظر الى فرند القرضاب نظر الحب الى الى الرضاب .
 وإن كان قفراً ساء بها الى عرش الجلال فأراها الشريف الرضي متربها
 في تاديو يعالغ في صهيبة أنساب جريدة آساور وهو يشتد من
 خيرة ربح الخلافة ويغالب صاحبها يقول
 سَهْلًا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ فَإِنَّمَا فِي دَوْحَةِ أَلْيَا لَا تَتَفَرَّقُ

وإن كان حكمة خرج بها من ذلك السالم الجبريل على الأذى وآسى عندها
 بين الوجود والعدم فروحها وهون عليها ثم سرى بها من بيت
 العظة الى بيت الأعداء فأراها بنتها شيخ المرأة وأبو الطيب يجانبها
 يستصيح كلاهما بنور صاحب وأسمها الأول وهو يقول
 وَيَدَّيْ أَنْ أَلْمَأَمَاتُ نَضِيَّةً كَوْنُ الطَّرِيقِ إِلَيْهِ غَيْرُ مَيَّسِرٍ
 والثاني وهو ينشد

أَلَفْتُ هَذَا الْمَوَاءَ أَوْفَعِي فِي الْأَذَى
 مَسْرُ أَنْ الْعِمَامِ مَرُ الْمَذَاقِ

وَأَلْأَسَى قَبْلَ فُرْقَةِ الرُّوحِ عَجَزَ

وَأَلْأَسَى لَا يَكُونُ بَعْدَ الْفَرَاقِ
 ثم ردها بعد ذلك وهي تنظر الى هذا الشعر وأبناؤه نظارة الممود
 الى غداً . وإن كان زهداً طرح عن مكتبتها رداء الطمع واستل
 من جنبها خيوط الحبث ومثل لها الشج أباً الناعية مضطجها في بئر
 يتفق بيبي

أَلْتَأَسَ فِي عَفْلَانِيهِمْ وَزَجَى الدَّبْنَةُ تَطْلُعُ
 ثم غادرها وهي تكتفي من دنياها بأمراس مكة الحوياً وتجتزئ منها
 بشربة من الماء . وإن كان مدحاً مثل لما المدوح يصعب مطارف
 الحمد ويغير ذبول الثناء وقد كساه المادح حلة لا تلي وأحله المحل
 الذي لا ترق إليه عمة الزمان وأراها صاحب مسلم بن الوليد الذي
 يقول فيه

مَوْحِدُ الرَّأْيِ تَنْشُقُ الطُّنُونُ لَهُ
 عَنْ كُلِّ مَلْسِيرٍ فَيْهَا وَمَقُودُ
 بَلَقَى النِّيَّةَ فِي أَمْنَالٍ دُنْيَا

كَأَلْسِيلٍ يَقْدُفُ جَلْمُوداً يَمُودُ
 وقد شئت له الآراء من دواكن الصواب وناقشت له حجب الطنون
 عن مكائن النيب ومثله لما في البيت الأول وهو يسري ورأيه يعي
 اضاعة السكران . وفي البيت الثاني وهو يدفع الموت بالموت ويدأ
 المتخوف بالمتخوف لا اشر له للموت عن ساعديه شير وإذا تنهر له
 الحلم تنهر . وإن كان استعطافاً مثل لما النفس الموقرة وهو يحلل من
 حقددها ويقلم من أظفار ضغنها وقد مالها الى جانب الضعف والفاوز
 وأوها سيف الدولة في ديوان إمرته وأبا الطيب جالس بمفرته
 ينشد قوله

تَرَفَّقْ أَيْهَا الْمَوْتَى عَلَيَّ
 فَإِنَّ الرِّفْقَ بِالْجَانِي دَنَابُ
 وَلَمْ تَهْمَلْ يَا ذِيكَ الْبُرَادِي وَلَكِنْ دُبَاخِي الْأَصُوبُ
 وقد سكت عنه التنبه وهبت من شائكه ناسم الرفق وجال سيئه
 بحماها ماء الصنع . وإن كان وصفاً مثل لما الشبي الموصوف حتى أنها
 لتكدهم بلسر وأثبت لها اب الشعر تصويرها على وأراها ذلك
 السيف الذي يقول في وصفه أبو الطيب

سَلَّ الرُّكُضُ بَعْدَ وَهْنٍ يَنْجِلُ فَصَدَى لِلْيَشْرِ أَهْلُ الْحِجَابِ
 وهو يحفظ البصر قبل اختطاف الهام ويلع لها شفة الجرف طارت
 في الفام أو ذلك السيف الذي يقول فيه ابن دريد
 يَرِي النَّبَا وَهِيَ تَقْعُو إِنْزُهُ فِي ظُلْمِ الْأَحْشَاءِ سِلَاحُ لَأُرَى

وهو كأنه سراج يضيء ليزيل فينتدي به الى مكمن الارواح .
وان كان تشبهاً جليلاً وجه الشبه في مرآة الخيال فأشكك عليا
الامر ولم يندرباعها المشبه بالأخر وأراها برة ابن المتر التي يقول فيها
وَفِيَّانَ سَرَوًا وَاللَّيْلُ دَاجِرٌ وَضَوْءُ السُّعُورِ مِثْلُ الطُّلُوعِ
كَأَنَّ بَرَاهِمَ أَمْرًا جِيئَ عَلَى أَسْكَافِهِمْ صَدَا الدُّرُوعِ
وهي كأنها أولئك الامراء وهؤلاء الامراء وهم كأنهم تلك البراة
ذلك تأثير الشعر السري في النفوس ولقد بلغ من تأثيره أن بيتاً
منه أذكرى نادر الحروب بين العرب والفرس زناً طويلاً وهو قول لبل
بنت لكير

قِيْدُو فِي غُلُوِّي فَسَرَبُوا مَلَسَ الْفَيْءَ مِنِّي بِالْهَصَا
وَأَنْ يَبَيِّنَ مِنْهُ أَيْضاً عَلَى أَمْرٍ بِسَرِّهَا وَهِيَ قَوْلٌ سَدِيدٌ

لَا يَبْرُؤُكَ مَا تَرَى مِنْ أُنْثَى
إِنْ تَحْتَ الضُّلُوعِ ذَاةٌ دُونََا
فَضَعَ السَّيْفَ وَأَذْنَعَ الصُّرُوتَ حَقًّا
لَا تَرَسَّهَ فَوْقَ ظَهْرِهَا أُمُورًا

وقد ترجم لبل أحد الجيوش لبيت ابن هاني المشهور
مَنْ مِثْلُكُمْ أَلَمَّاكَ الْمَطَاعُ كَأَنَّهُ

تَحْتَ السُّوَابِغِ يَمِيعُ فِي حِمِيَرٍ
أما قول أصحاب العروض ان الشعر هو الكلام المتقن للوزن
فليس هذا من بيان الشعر في شيء بل يراد به النظم فكأن رأينا على
تلك القاعدة التي يسموها كلاماً ولم نر فيه شيئاً من الشعر
ولقد وقفت جماعة النحويين بعض التوفيق حيث قالوا ان الشعر
هو كل ما أحدثت أترا في النفس وغيره ما كان موزوناً فلم يحسوه
في تلك الاوزان وتلك القوافي بل أوصوا له الجاهل بجليل ينزله بالتثنية
من رياض المنظوم الى جانب المثنوي فإذا عثر به خيال الشاعر نظمه
ثائرة وثمة أخرى وحسبك دليلاً على ذلك ما جاء في قول بلال بن
برد وهو خير ما يقرب به الخليل هنا حيث قال ناعلاً

هَزَنَتْكَ لَا أَيْ وَجَدْتُكَ نَاعِيَا
لِأَمْرِي وَلَا أَيْ أَرَدْتُ انْتَقَاعِيَا
وَلَكِنْ رَأَيْتُ السَّيْفَ مِنْ يَدِ بَعْلِيَا

إِلَى الْهَرَبِ عِثَابًا وَإِنْ كَانَ مَافِيَا
وحيث قال ناعياً والله قد حشيت حتى أدركت أنا ما لو أخفقت
الدنيا لما تجملت لا بهم واليوم أميشت في قوم لا أرى بينهم عاقلاً

حسيناً ولا كرمياً شرعاً ولا من يساهي مع الحقبة رغبياً « ألا ترون
أن في منظومه ومثوره هذين روحاً من الشعر لم تكن في الثاني بأقل
أترا في نفس السامع منها في الأول ويدخل في ذلك ما كتب به
أبو الطيب المتنبي الى صديق « كأن بيده وهو مريض فلما أُلِّقَ
انقطع عنه » قد وصفني مثلاً وقصفتني مثلاً كأن رأيت ان لا تعجب
المة التي ولا تذكر العصاة على قلت ان شاء الله « أليس في هذه
الجملة الثرية تلك الروح التي تجودنيها في نظم ذلك الشاعر الكبير .

ومن اطالع على شعر المرعي ورسائله علم انه شاعر في نظمه ونثره
هذا هو الشعر وذلك حقيقته . أما ما طريقة علمه فغيره ما جاء
عن غير كثر ولا تامل وبغير الشعراء من توحى في شعره السبولة

ونماى طريق النصف والكثاف وتبكت عن المبالغة في السكلام
والنيل الاقاط النافرة والقوافي الطيقة وقد كان هم الشعراء في
المجالية مصروفاً الى التماط الاقاط القريبة فإذا غفروا بها أودعوا
فيها المعاني الغنية فكثفت معانيهم تحت اقطابهم كأنهم تحت
الاطار . وأما شعراء الحضارة فطغوا بتسويب الاقاط الرفيقة
فيستكون فيها المعاني الدقيقة فكثفت معانيهم في اقطابهم كالمرص
في سرهما يعم جلالها وأفضل الشعراء من كان علماً بوجاهة الاسباب
والاجاز فهو اذا أسهب أبداً وإذا أوجز أبداً ولا أعرف شاعراً
استطرد به جواد الاسباب وسلم من الثائر مثاين الروي ذلك الذي
كان أطول الشعراء فصاً وأكثرهم غوصاً على المعاني ولقد أدمنت النظر
في شعر بلال بن برد فألفت فيه الرماعة والقويود وبتنا اتفاقية على
الاساس المتين والجمع بين مثانة البدو وسلاسة الحضرة وأكثرت
من مطالعة شعر سلم بن الوليد فسلطت انه يجري مع ابن برد سيرة
ميدلت واحد وسرحت الطرف في شعر أبي نواس فرائيته غلو
الضكعة اذا هزلتم المراس اذا جدد وهو اذا عصا كان أكثر الشعراء
تفتنا في ضروب الكلام ورجعت البصر في شعر أبي تمام فألفت
فيه سكرة الابتعاث والقدرة على الابتكار ورأيت في جيدوم ما لم
أره في جيد غير من حسن الصياغة وبعد الفأية وأتممت النظر في
شعر الجعفي فلمت فيه حسن الدباجة وطولادة الانسجام وأكثرت
التأمل في شعر أبي الطيب فإذا شعره حتى يتفرز لم أر في الشعر
فصاً أعلى من قصه ولا طريقة الى المعاني أحضر من طريقه وبغير
شعره ما كان في الحكم والامثال وولست أقوله من ذلك
التفاوت لم يكن أسلوبه عاقلاً لاسباب اللغة العربية لكن أشعر
شاعر في الاسلام وقد ذهب الشريف الرضي بحسن اختيار اللفظ
ومتنه وسلاسة الدق في انتقاء المفردات والاسباب وجمع متني
الترب (ابن هاني الاندلسي) في شعره بين جرالة العرب ورقة
الاندلسي ولقد رآه ابن المعتز بحسن التشبيه واخص الياس بن الاخنف

أسلفنا أن الشعر قد تم وجد مع الشمس وأن لكل أمة حصة
منه فابغ بنا التاريخ الى أمة ولا وقف بنا عند جبل الاورأنا لواه
الشعر عليه معقوداً وقد حله شأور في الفراعنة وهو مير في اليونان
وفرجيل في الرومان وقد كثر نبوغ الشعراء في هذه الامة ولا تزال
داوين أكثرهم محفوظة بحسنة مولانا السلطان وسائر مكاتب
الأساتذة البلية الى اليوم ولو شئنا أن نذكر كل أمة وشاعرها لضاق
بنا المقام
أما الشعر العربي وما كلفت من أمر في الجاهلية والاسلام
فإنبأره طويلاً مودعة في بطون الكتب فلا حاجة الى ذكرها

برقة الشعر وحلاوة التركيب ولم أر في من ذكرنا من يداني شيخ
المرأة في معناه التبع وقوة الذاكرة وسعة الاطلاع وغزارة المادة
ولا يقوم بنفس احدهم ان الشعر كان هرب دون غيرهم فان
لكل أمة قصتها منه وإن لما نصيبها من الشعراء - تكلم أمة الفرس
وهذا قائمها صاحب الشاء ثامه أي ديوان الملوك قد بلغ في أمة
مكاتباً عظيماً واشتغل ديوانه على سبعين ألف بيت من الشعر - وهذا
عر الحيام الذي تفتح اليوم الاندية باسمه في انجلترا وأميركا ولتوافقت
شعراء المغرب على مطالعة منظوماته وقد تنش اسمه في ذلك البلد
على أكثر من اثني عشر نادياً

﴿السنة الثانية﴾

﴿ممدد﴾



﴿١٥ أغسطس (تموز) سنة ١٩٠١ و ٣٠ ربيع الثاني سنة ١٣١٩﴾

باب الادبيات

ديوان جديد

عرف قراء المجلة المصرية مكانة حافظ أفندي إبراهيم من الادب وانه
شاعر من الطيفه العليا وتأثر من الطراز الاول فلما في حاجة الى المزيد
من شعره ولكننا نبشهم بأن ديوانه على وشك ان يصدور بمثلاً بالطبع
مشتدلاً من الطرف والطاقف والمبتكرات على ما شاءته قريحته فاعلمه
المزيد في كل فن من فنون البيان وضرب من ضروب المعاني وقد صدر
ذلك الكتاب بمقدمة باهرة هي من الشعر المشرر الذي تكلم عليه فيها
فتلقاها بحرفها لقراء الكرام أنصافاً لهم بما تضمنته من اشئان القوائد في
أجل صينة من صيغ التعبير وأبهى حلية من حل الشعر قال حفظه الله
الشعر وهو أحد توثي اللغة العربية علم وجد مع الشمس لا تعرف
الانس له وأضماً قد كن في نفوس البشر كقول الكهراء في الاجسام فلا
يتسدى الى مكنته الخاطر ولا يثر به الخيال الا اذا أثارته حركة النفس



العدد الثامن

عدد ١٣ و ١٤

مصر في ١٥ يوليو (تموز) وأول أغسطس (آب) سنة ١٩٩٥

أراء شوقي

من

مفكرات سليم سركريس

لما لم أمير الشعراء شوقي بك باستئناف صدور مجلة سركريس وقد أنصفني بقصيدة لم تنشر ثم صدر العدد الثاني ولم تصل هديته فرجعت الى مكراني ووجدت فيها عادية يبي وبين شوقي بك تاريخها شهر فبراير سنة ١٨٩٧ أي منذ ١٨ سنة فصدت الى نشر خلاصة تلك العادة أول ما مررت من لشاعر الكثير انه مدين للمرأة فقدمت بجانب ذلك أنه ترجم في أول أمره قصيدة عن المرأة كانت آية في القوة والجاهة فلما عرضت على للفقير له انطوي الأبيح أعجب بها وكانت السبب في صدور أمره بإرساله شوقي الى أوروبا غير أذاً مثل أكثر مشاهير الأدب والفضل مدين للمرأة بجانبه . سأله :

— متى بدأت تنظم الشعر ؟ وهل تذكر شيئاً من قديمه

— وقتك تنظم الشعر وأنا في الرابعة عشرة من عمري . وكان أستاذي يرمي للفقير له الشيخ حسين الرمزي وعليه قرأت الكشكول والبهاء وغير حتى اذ بلغت في مطالعة الكشكول الى مدين البيتين

وهزق عنه القصيص فخاله بين البيوت من الحياه سقيا

حتى اذا حي العليش رأيت عند اللراء على الخيس زعيا

استغف للشيخ الطرب وطلب الي ان اشطرهما فقلت :

وهزق عنه القصيص فخاله ملصقا تم في السباه كريا

يحيي لحي من لا لاحظ والمطال بين البيوت من الحياه سقيا

حتى اذا حي العليش رأيت نرا على دار الخي وبعيا

واذا القياتل ألبقت ألبية عند اللراء على الخيس زعيا

فاستحسن البيت الأول والثاني وأرشدني الى سولنن الكشكول من

الثالث والرابع ، ثم اترح أن أجزب لاني في الحكمة فصلت هذين البيتين وها أول مهدي بإنشاء الشعر

فصاري العيش أن يذ هب ان حلا وان مرأ

فان شلت فت حيدا وان شلت فت حرا

فأعجب الشيخ بها كثيراً وشرني بمسقبل في الحكمة فزمر

— متى بدأت مدحك البيوت الخديوي ؟

— أولها فيما أذكر منظومة طويلة أنشأتها وأنا خليفة بمدرسة الحقوق

ومعها (لهو للنظم . في مدح الجباب الخديوي العظيم) فكتبت في مطلبها

هم للرك علاها لا ينكر والخير بين والمآثر تذكر

ولمعتها بنسي الى للفقير له محمد توفيق باشا فجالها بأحسن قبول

ووعده اني متى أتممت للفراسة يلغني بمجته ولدا كان ونجز وعد الكرم

— وهل ترجمت شيئاً من شعر الأفرنج

— اني أجل الترجمة واستمعت قولها وكنت نفسي لا تميل الى

التعريب بل سبيل كله الى الخلق والانشاء . هذا مع عظيم كافي براءة كسب

الأداب للفرسوة وعلى الأعص تأليف فكتور هوجو وموسيه ولرزين .

ولقد كدت أني هذا الثاثر وغنيبي . ومع ذلك فلا أذكر انب خاطري

ارتاح مرة الى نقل شيء عنه الى اللغة العربية إلا مقطعات قد تصادف هوى

في النفس فيترجها عنه للسان وهو ملا بها . فكتول هوجو في الجنائر —

منكر مسافة الناس في الاحتفال بها

أرى زمرأ مشية وأمع أيما صوت

ولو صفوا لما صفوا جلال الموت في الموت

وكفوله يصف ظلة للسنبيل في أواخر أيام يوليو من الثالث

سل الجليل هل أضمر التندرام لأمر سوى التندر يستجمع

غلام ألتج بلا كركب يضي ولا بارق ينع

وكفوله في الخس على حب الأطفال ورحمهم

أول البيوت بناها أو حاسد بيت يضم صيرة وصنيرا

وكفوله في التهي عن الضنية والبيتة

وسلام على الحقوق اذا صح طلاب الحقوق بالأحقاد

— ما هو أحسن قولك في المرأة عموداً

— في في المرأة على العموم كلام كثير ولكني لا أراني وفيها الوصف

إلا في قولي

نق بالساعة وان وثقت للاتق
 فعيوننا اذا خلفت توركوك
 ولولهم اذا هوى هواه
 هل يخالف الشربة الاسلابة
 تركي الراة الشرقية الى علم الاقترية
 واستغاثه ذلك الم استغل الاقترية له
 ليس في الكتاب والسنة وفي تاريخ الاسلام من يوم قام الي هذه
 الأيام ما يجرح دون استمداد الراة عدم التمسك للتمسوة ونقن للامان المتخلفة
 فان كان مرادك بالعلوم الاقترية العلوم العصرية للتداوية في اقسام أوروبا
 في يد الراة الاقترية من صريحهم من الجلسا وقدين تصبها للاطلاع بها
 بل يروى ان رغبته من التبريرة والتبريرة عادت الاقترية في آداب
 السلوك والبرامات م تحضل الراة عدم التمسك بل عدم

﴿أول ديسمبر. (ك. ١) سنة ١٩٢٣ — ٢٢ ربيع الأول سنة ١٣٤٢﴾

[illegible]

سلط البحر ، وبهدت بنا ذاك البحر العجيب لتخليقنا من الأبدية حتى تمت ن
أخيراً ، واهتمت بتأدية بعض الترتيبات باسم كبرياءها من الجنس البشري ،
وكذلك بيننا الأبدية والانسانيات في كل ثغرى قلبه ، وقد بدلت كل ما حد
الإنسان ، فتمتدنا في فضاء بعيد
قد تمتد من الجدار لكن من يداني الحياة في سطور
وزدت من الويلوين في برس ، فرائس ما عليه من الجلال
وكررت حتى فوجئت ذاتي فيه ، فخذني ما رايته من بابه والله الذي
حافظوا على الحياة في ذاتي
وزرت مصنف جريجيه (الشيخ التاسع) كآثر في تسمي نخل لويس الحارس
وهرن والسن والسن وكال برني والطراوت (الشيخ الثاني) في كتابه
الشيخين (في ألبانيا) كان قد استمدح علم عربي من الأوامر الصالحين
معلمين في ذلك ، وراعى في كل منجزه على كل الناس ، وهو ما كان
في كل درس من أوقافه وأوقافه أو غيرها كان في تعليمه من
العلم في كل منجزه في الأوقاف ، وكذا بيننا وبيننا من الأوقاف ، ولا
بالأبناء السليمة التي تؤدي إلى ربي الجسم وذكرت في كل شيء في
فضلي فقلت :

— هل هناك فروق في عادات أهالي البلاد التي زرتها ؟
— لاحظت أن التزيين والعظام يشملون الجميع في كل مكان. كأنهم في شتلاتي
واحدة. والمساكن تكاد تكون واحدة. ولكن أهل النساء اذبح أخلاقاً وأرق
طباعاً من الرجال.

... ما رأيت في الحالة الأجنبية والأخلاقية ببارس ؟

— جـايس في أم السحاب . اثبت اليها فاة الحاضرة والمدينة والقصر والمعصرة والقنطرة . كما اثبت اليها فاة الخلافة والفسق والفسور وبارعة الطغاة في كل شيء .

نقري في أم السحاب وأقرب الناس الذي لا يبالي ما فعل . وقد زنت فيها جميع الخلق الخاسر . فهاهنا ما يندس جميع الناس من كل شيء .

وما اخلاقا العليا ، فهم قد اظلمت جميع الابصار . فعلا رافقة وخيلاء . حتى ان خادم القهرة يرى قصته في صفات طيبة العالم . فلا يكتفك الا وهو يرى الله . ومع في جواهرهم والحقائق الحرفي .

... ما اخلاق الخلق في بلادك ؟

— المرأة في باريس مجموعة خلاصة ونظف ودلال وشفافة وحرة تخرج عن المألوف. ولكنها لم ارا امرأة تلوح عليها غايل المصحة ولو سكنت في شأبها، لانها في الثياب والسحر والتجميل الكاذب والقرن العنود بمنون الظلام

أول الذي وأجابه مُسرب ليليل علي". وقد أوردته هسانة بيت أكتيه في التلمود وأخر أكتيه ورأى الغفار رأس رثاء أُنشدت الأصابع

قلت : هذا هو صفة القائل بقتل علي الرضى بك في خلية حاك
قلت : اسمه حدي . حيدان . ومن حوامل الاحسان والابادة حدي ثرت . تكون حاد
بجاءه كان . بلغه من شعر آخر . ومن أكر حوامل الاحسان حصر ان يُسلب منا الشعر
فلهو يلوست علي أتا جرميدون وكل ان لا كتيبا من الشعر التباري ولكن هذا الجلود
قصه هو الذي يطلب منا هذا الشعر التباري . ولو تركوا لغو غرسة لاحتسا . ولكنهم
يلحون علي في الباني والرائع في يتقدمون علي أتا نلهم وكان يجب علي القند
أن يراعى هذه الظروف . كان ثمة خيبة الجديد ولكن هلقك قد تقدمنا فمن يتول
ما يطلب منا ولا يتول ما زبد . وسأطبع ديواني بعد ان اظهره من الشعر التباري وسأفصر
علي نحو اكتب بيت غلط

عبر لتتبع امر حبه

قلت : ما هي أحب قصائدك ؟ قال بعد تفكير : انشأ غلدة لليلان أو قصيدة لرحيق
ونكه صوبتها لان السيرة حدي مده من مبادئ الشعر . وكثيراً ما يشتر في ليل الجليل
ظرك لان الاطفال لا يواظبون في التبريد حه . وأحب أيضاً قصيدة الشيخ حمد حبه
لثباتي ولاني عود اللب وروء الحب ثباتي وألا أذكرني كلب تم في نظمي

قلت : كم تحبون الشيخ حمد حبه ولا بد ان الحب كان حاداً ؟
قال : كان الشيخ حمد حبه يقول لي : هيبك حمر سجين فأنتكلك لي تحفلي وما كنتك
أن أحبك . وكان لي خصوص يتسود من هيبك له وباردون من . حبه لي وباردون حبي
اكرام علي الشراب والاني مكان يقول لي : ما سادف ليك لجد في خبثاً لارامك أو طلاً ديكاً
قلت : وكيف بدأ الشارب . وكذا وكيف أصبحت لكونه ؟ قال : لا اذكر لك علي وجه
التحليل . وانا اذكر ان اذكر ان سبب بذي وكنت باردة لا اذكر عن ذكر الاشكو ووادود
الايام وكنت ايام شابي ابيد الي العاية والكملة كان يأسي الي حدي

كلنا نعود لمرحى لمرحى

قلت : ما هو رأيك في تلك القصيدة التي لميت بين التكمود حيك وغلط بك حطران
من الادب المرر علي حو يكتي لتكون الأدب أو لا يكتيه ؟

قال : كل فعل تكتي ابداعاً في الادب ولكن الظروف علي أسرار اعات الاخرى زيد
الادب بصيرة في الادب وسمة في الاصلاح . وهو في جيل هذه اعات الاجنية التي أديا
وايا يكون أدي عددوداً أو ناعماً . ثم يجب ان نذكر ان البيري يفرج من هذه للناقد اذ
هو لا يحتاج أدي حبه حبه لكي يكتل حيرته لاه ما علم صدر الايام وادماً فهو لا زبداد
يرود سرعة اعات . فالبيري عيه حبه اعات الاجنية عني حيرت سول اكل حمرأ
اغيزاً أو حيرأ . ولقد غنيت لك من بلايين سنة وأنا أدري لكها هرة ومع ذلك لاني
لا أستطيع حياها اعاتت ككتيكي أم لا . ومنذ حلي سنوات لرتت ديواني راية لم اقم

من سوي حروف الحمر . فأ يذكرك اني في بيت لانتفح حكي الة لغة . وقد كان ابن حمر
يقول : اذ لم يصدا أا صلب لغة لثقا أيضاً في حركاة نصف لثقي لاحتلت أكتنا حيا
ولست بانك انا عيب ان كما في العرب في طرائق التكميد . كما . انا عيب حيا
التجديد ولا زمني من العربية سوي القديحة عني بيتي شجيتا هرة نرزة . والا فانا كنا
مستط أأالب قصير الارضي والتكميد الارضي فانا عني فان من هذه القصبة العربية
المرحى لمرحى

قلت : من يحبون من شعراء العرب وكاتبهم ؟
قال : أحب أا ورأس لاه لعلهم انا ألقل عني في يدي في ملكا حدي التبري فان ديواجه
كافضاً أا أوي نام فهو شاعر غلام . ولست أحب لشبي ولكني أحبه لان آيات
القل والكملة أا ألقه ه اجلا وأرؤ . وأفكر فيه ولكني لاهي انشاره . ولا أرس
لثاني أا القيصري فأكد أكتفه . ولكني أا في لثقي فان أحب الحسب وأحب الاغان حيون
يكون الكلام لثقي فبه ألي هفرج أا حيون عني من حبه وروايت تحف في بلاغها

قلت : ومن يحبون من شعراء الادب الانجليزي ؟
قال : لما كنت في السودان كنت أقرأ مؤلفات حمر عني غدت فرأت فرسان غل لي أن أفرجه
نحو حمرن مرة ويحيي حمرن لان أكتله نرزة وشايره تبارك نكر حمرن مرة ودهو الآن
بعد غدياً ولكه مارال جيداً حدي . وبدي في الشككة الفرد دو موبه قال أورد عني
حمره لركه ودهوماً في كتابه ؟ احوالي الأروع ؟

متعددة أديا

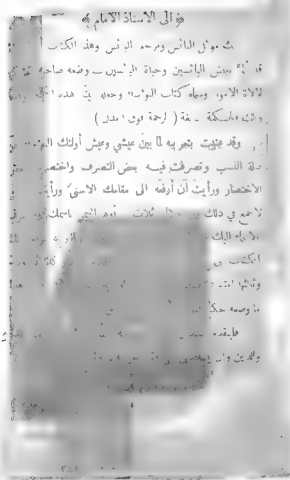
قلت : فلما جيت بأ حافظ بك من للفرودان الادبية المستطيل ؟
قال : إذا ذه لقي ألسل يلح شوايت علي أأهد الي ديواني وحفظت الشعر التباري
ولا أتي شدة سوي أا أرتيه لثقي . ثم أوي بعد ذلك ومع كتابي الاطلاع للامانة
في حمر . وقد جت شدة لكتباتي اني الآن حمر ٣٠٠ مطبوعة

قلت : ما هو طراز هذه القصائد التي كتبتك حيا ؟
قال : أأ الآن في القلمة والقصير من حمر . ومع ذلك ما ذهبت وما إلى مكسي
وصورت في الطريق يمارو أن أأهد عني أن أهد عني وأأ اكرت كأخري
من حمر . دأ أقم غل في حياي وادماً يفرج عني يجب أن ابلغ كتيبي في الوقت المين .
لهده واحدة أريد أن اكتب حيا وأين تالاس للضرورة في اجرام الاقال . ثم حاد حادة
العامة الاخرى في لينة لغلل ان رادد دون الاخرين كان قصص لا يسع ائين . فلما
شاعر غل في حمر حمر . وهذا غل في القلمة من حمر حرة . وهذا كاتب غل
ومرر لكتاب حمرن . فزده حقة ثالثة قد أقتست للاربع في حمر تاملت مع ائين
ولادة وحرة . فيسوي كلها ستود عني أكتله هذه للوضوخط
س . . .

سلامة موسى

حافظ والتعريب

• مقدمة البؤساء



وبين أولئك الرجال الذين يجردوا لتعريب أساطيل الأويين فرفوها
تسلياً من الإيقان وألبسوها من البهجة لباساً زخاء اللغة وبرحاء
أنشائها .

أرابت أبها للتأخر في كتاب كالية ودمنة ؟ أكان يقرم بنفسك
وأنت تدوق حلو تركيه وتستريه . فذو أسره أن عهد الله ين المنفع
فدهره عن القاربية لو لم يصل حذر ذلك إليك ؟ فسيفاً تلك الأنلام
التي هربت فأعربت ، وسطرت فأجهت ، ووأماً هذه اللغة التي أصبحت
بين أجمي ينادى برأدها ، وهرق يسيل على كبدها .

ومن نظر في بطون تلك المكتبة التي تزعم اليوم رأى هذه النادرة
الثرية : وهي عل فراش مرتبة تذب خدراً فدابتكته الأنلام وسراً
قد حشكتها الأرواح ، وقد تشعروا لها في بطون مسندة الكتب تهوراً
وخطراً لها من تلك المصنف أكناً ومجاراً من هذه الأنلام أرواحاً
وما عر إلا أن يش ذلك الفرق بدهرته حتى يسرع إلى جنازتها أهلها
وفرو قرأها .

الهم أنت تعلم أننا فعل موضع العلاء ، وفينا الطبيب الماهر ، ونسمع
ذلك النداء ، ومنا المهن الناصر . الهم إن هذا خلدنا منك فأدركنا
برحمتك وهيئة لنا من أمرنا وردنا .

أيمكن بين أبناء القسطنطينية مثل من أدى اليوم من حول
الإفلاحة وموك السلام وأبنا لا يعرف من هذه الأمور فدنيا وحديثها
غير أسماء ، مددوات ، ولا أكاد أجيد وصف قسطنطينية القصور أو آلة
من الآلات ، وخروج من الخفريات . إلا ما وقع تحت نظر الحرب في
تلك الجزيرة الجرداء وما سمع إليه حصارهم من جد الدولة الأتلية ؟
أي رجل كان صاحب كتاب الوفاء ، وأي قبيد سقاء ، وجوهر ماء
حتى أدخل في دنته من الكلمات ما يعجزه المسند ووقف في وجهه
المنازعة بين دغلة البسبورق ووجهه الطامسين في هذه الدولة حتى
انقلبوا عنه خاسرين ؟ أوليس رجائنا يتأدبون على أن يأتوا فسادين
يمل ما أتى به ذلك الرجل وهو وحيد ؟

تبارك أسماك الهم أيدس البير وهو ذلك المركب الخشن بهذه
الأسماء التي تعنيق بها بطون الكتب ، وهذه مركب البحار والكسوراء
لأنك تدعى لأسمائها مراداً في هذه اللغة فاعسى أن تكون حائناً
بجانب ذلك المرد الذي يقر في وصف صيفه :

الأيوان أيردا عطلى الماء والفت بلا إدام

وهو فرق راحة طالع على قنب يكاد يدي بجمله تحس شمس
تكدنا نكل ظلياً في مفارقة ؟

تمنى الرياح بها حمى مولدة حمى نردة بأكتاف الجلالية

إذا أردته على أن يصف تلك الراحة الضياء فأعرف بالقرول
وسره من الرصف ما يبلغ حد الإجهاد وأردت على أن تصف ونس
لستطيع من صنوف الطعام ما يتيق به صدر الخوان والبقوا أركب
والأوتربيل ، محمد ذلك الظل الطليل ، في طرف حذاف التيل
على فراش ولير ، ومتكاً من حبر ، بين نسيم هليل ، وماء مسيليل
ذلك المركب القلوي الذي لا تلتصق به صانعت الخيال فوفقت أمدك
موقف الحائر لا تعرف إلا بما يدل على مساه ولا مراداً في الفسفة
يؤدى منها ؟

كلمة في التعريب

، لحاظ أندى إلهام ،

هذا كتاب الوفاء وهو غير ما أخرج الناس في هذا العهد وصحه
صاحبه وهو باتي ، وحره مرعب وهو باتي ، جلاء الأصل والتعريب
كالجسده وخيالها في المرأة ، وحسنه ثمانية شمسة القرب وهو في منقاه ،
وعبره كاتب هذه الأسطر وهو في بلواه .

ولو لاني أهرب بالسكاس التي كان يهرب بها ذلك الرجل العظيم
لما وصل مبلغ على إلى مبلغ حله ، ولما سيع راعي في نظرة من سير
قله ، ولو أن لي قدماً من أرواح أشجار الجنة ومحيطة من صحف إبراهيم
وموسى وقصد لتلقى البلافة من كل جهة بغضها فسموت إلى لياباب
مصاصها وأخذت منها حاجتي لما حدثني التعريب ذلك الكتاب
لولا إضادنا في الآم وتعلبنا في المعاد لقد كنت أنظر فيه نظر المتفهم
في الحقائق ، واستوعق إليه يان تلك المدحرات ، حتى إذا نفذ الفكر
إلى ما وراء حطوره واهتدى المخاطر إلى ما كان يحكه دهرت إلى أم
القفاط ورحمت على التوفيق بين هذه القواعد الشرقية ، وتلك القواعد الغربية
وهدت إلى مدح السلب بين القادتين التي انتهت إليها بلاغة التعريب
وبلاغة الإبريق فلذا حسدت . إبداعاً وأدور جاكها أخرب ، جاسطان
المقل فلا يزال بها يروحها كايروض أراكيب الصعبة حتى تسكن إلى
أختها وترتفع إلى جوارها . ولم تزل تلك حال أدخل بينهما دخول
المرد بين الجنين والجفن وأمشي بينهما معية الحكيم في هلهلح بين القوم
والقوم ، حتى التفت الدولان ، وأمازج الروحان ، وحسب تحسبها
طافرة واحتوت بدورها حالة وخلفت الأولى على الثانية جلاليها
وألمت الثانية ناضجتها زجاجها . وأصبحت تلك المبالى الأفرنجية بعد
أن سقطها السان المين وجندرها الذوق الشرقي وحتى تسكن في هذه
المدام العريية .

ولم يقع لنا طيقين بالضاد في اليوم شيء من مؤلفات ذلك الحكيم
وم أخرج الناس إلى معرفة أسرار الحياة والارتفاع بمثل ذلك الفكر
الذي كشت بين أراه بسياج الأجرام في أفلا كيا إذا هو يدالج الخيال في
مدليات ، وبيناً أبعه بين ذروة العلم وقرقة القصر إذا هو بين قاع البحر ،
وعلى غير التبر . فكأنك أنت من مجرور ، واختياراً في عجلة . فن طلب
جمرة القيط في حميم فتاة إلى تراوح التميم في الروضة ، ومن الفرد بين
ذو الماشق وحرته إلى التي بين لئس الحبيب وديته .

ولا يزال الكتاب في كل أمة يتسبون أن يسئل منهم ما ألهموا
أو يدخروا في مؤلفاتهم من الحكمة والامثال فيصنعون منها الشروود
باللهم كما يصنع المظهر ، ويستنبطون الحكمة من محتات فيسكتونها
بين سطورهم ويفسدون تلك الأمثال فيلوثونها بها بغيرهونه من
الأكانيص التي تدور إلى الحق ، وتضغف التنفوس من ركوب
سبل النواية .

ومن تلك الأكانيص ذلك الكتاب الذي أمان تعريه اليوم
فلقد تمس علينا صاحبه أحسن القصص فكان منه في كماله قاله من نفسه :
التمس الذي لا تصل إلى الأبدى إلى غيره حتى تكاد تحصى ثراه دأ .

وقد خاف الله في أن أهره فاستندت فأمان واستبدته فهدأت
وسلمت إلى عشر حلالاً في تعريب ، تلك الصفحات التي تزوتها اليوم
وحاولت أن أصل بها تلك الرحم التي تعلتها يد الفرقة التجريفة بيننا

فنعلم أنها القادرون على الإصلاح يد اللثة وانظروا كم أدخل
فيها بأكثر الأولون من كلمة فارسية .

وهذا كتاب الله بين أيديكم يأذن لكم بما نذكركم إليه . وهذا باب

الاشتقاق وباب التسعة لآزالان محمد الله مفتوحين لم يصعبا ما أصاب
باب الاجتهاد فادخلوا منهما آهتني .

مجلة مركيس

مَجَلَّةُ مَرْكَيْسَ

العدد العشرون من أول سنة

١٥ فبراير (شباط) ١٩٠٦ الموافق ٣١ ذي الحجة ١٣٢٣

رواية ما كيث

تأليف شكسبير . تعريب حافظ ابراهيم

عرب حافظ ابراهيم الشاعر الكبير رواية ما كيث مكنة الى ذلك من
اشجع سلامه حجازي ليثيا جوهرة فاخرة ان اكون السابق الى نشر شذرات
من الشعر بدلالة على اعادة العرب وبياء لانه عدد «رواية التي ستكون
افضل الروايات العربية لغة» قال لسان لادي ما كيث عددا ما بالرسول
بندوم الملك وهي تريد قل

— ناله لو كان البشر به غرابا احسم لفرغ نفيه من نفسي موقع شذو
الحاتم من النعم المائت . فقي نظمي وياه ميا ويحتويها مكان . التي ايتها
الارواح السدلية التي تحمل الناس على ركوب الشر والخيريني عن افق
الناس وسدني من ذلك النوع الضعيف والسلافي نفسي قسوة لا تشوبها
الرحمة ولا تعطف عليها الانابة ثم شدي مني على حق صدي ولا تطيش
يدي واقطعي على «جبل القدر» بسدي على ندي سائذ الشهور حتى لا
تاخذها المرأة هند ركوب ذلك الاثم . التي ايتها الارواح وادخلني في
صدري لحزني ما يد من ذلك الجين الى من ناله . التي التي اتي كنت
وحيد كنت متربة تقين القرص لايذاء هذا المجلس البشري . وانتر
ايها البلية البلاء ادعي على سدوك واتزري بكسف من دخان البحر
حتى لا يرى خيمري المرفف موقع من العدين فتدركه الزافة عليه وحى
لاندي منقذ ليام من الشاع بلعل عيون القدرة السابرة على اسرار
جبروتي فذري يدي وتزكري بقارة اصبح في مكاك مكانك .
وقال لسانها ايضا مخاطب ما كيث

— ما هذا صم صير يد ما تزيدي . فاني لا ارا في سلام وجوك ما سطرته
في فورة نفسك فان شئت ان لا يتم منك الظاهر على الاصل فلا تجعل
وجوك مرآة قهيمير واسر ما استلمت ذلك الفرح الذي تطلق به لسانك
ولفانك . ولكن كاتمة المايور استمر الاوسط واد ووقها واستلم على

صيده بفضل بفرتها . واعلم ان قريتنا حطير الثمان تحتاج معه الى الاخذ
المزم وركوب الصب فاجع له كيدك فقد جئت له كيدي
وقوله لسان الجريح يصف الحرب تلك

— نعم انه كن فرح ما كيث وصاحبه بانكو من تلك الجلود المتلاصقة
كنزع الجراح وقد وقع بها سرب الحاتم او كوف السباع وقد سخر لما
سرب الفلانة . تريد ايتها الملك ان اسير لك قالك في هذه الفترة
تصويرا يبلغ منك مبلغ الفانيان ؟ لقد كان منها كل مدلين له حشا
الفساء جوفها يصنف الموت الزوم ثم اطلقه واحدة في غار ذلك
لحام فاليالي تاذيك بلا يرضك كما نأ آليان ليجاني بحر من سيل
الغوس وان يجلبا فوق نير من جهاجم الروس

وقوله لسان ما كيث . ان كز الفداء ومن العشي تحت المدارين
من غوس وسعدو ينضبان الى الورق عند حد اللادار وماك تولد الحوادث
وتنشأ الكوارث فليكن ما هو كان

ومن شعر هذه الرواية

خير . يا هذا الشي يوم
كالح الوجه شره مستطير
تخطي صورة الصحاب وانجس
حيث تنسج بها الصيا والديور
تحتا يخطف الجيوب سال
برق وبدي لفرع صوت تكبر
ذاك يوم الدم لا يوم حمد
قبر الناس غبطة وسرور

« سلك مجلة مركيس طريقا جديدا في تصادة العربية لم يبعها
اليه احد منا فوشم جواز مائة غلظت ليها من جيبه الى ٢ او ٥
او اكثر يشرعها بحب الادب من اهل اليسار . مع صحاب المدن في
بذل المال وكسر رصدا مركيس مدي فعلا كبير في صفحات روية
اولئك الاناس . وكان المظور في ادي . راين ان «لوار» لا يطول
عمرها ولكن بغاير له كان بقص الاضياء من يستلتم تباهع من ذلك
نجأت مجلة مركيس في «بان» «طاجة البيا» وفي خدمته ذكر لها كما
ذكرت هذه النوبة في تاريخ الشرق الحديث »

ديوان حافظ

٢٢٤

خبر مكيث

تصودة ترجمة عرب الشاعر الإنجليزي لكثيره . فالا في لسان كيت بحيرا غلظه سها
م كما قال الله صه مائت انك ليه في شك . وبعث ترده الى ام تسبه بعد ذلك على
تلفه اراد

كأني أدري في الليل فصل جسرنا . يعلو بحسنا حفتية نسرنا

تُغْلِبُهُ تَلْعَنِينَ كَحَفَّ خَيْبَةٍ • يَلْبِسُهُ خُلُوفُ دَارَةٍ وَقَسْرًا
يُحَالُ تَصَلُّدُ فِي سَفَاةٍ فَرِيدَةٍ • وَيُجْهِدُهُ مِنْهُ دَوْنُ وَغَرَارٍ^(١٠)
أَرَادَ تَصْدِيقِي إِلَيْهِ تَرَاثُيَ • يَتَذَكَّرُ وَيَلْبِسُ إِلَيْهِ دَوَارٍ^(١١)
وَأَمْرِي بِزَيْدٍ طَائِفًا فِي الْطَائِفِ • فَلْيُصَحِّحْهُ مِنْهُ الْخَلُوفُ قَسْرًا^(١٢)
تَحْمِلُنِي مَسَّ مِنْ لَهْفٍ أَمْ تَرْتَفُ • بِإِسْرَارٍ تَحْمِلُ كَسْرًا وَتَحْمِلُ^(١٣)
أَكْرَابِي فِي تَلْبِيسِ رَبِّكَ مُطْلِعِ • فَيَلْبِيسُ يَسْمَعِي حَلَّ كَيْسِهِ تَهْلُفًا^(١٤)
سَائِلُكَ تَسْلِيهِ وَابْنُ عَمِّي وَمَالِكِي • دَارُ أَنْتَ طَهَى الْهَالِكِينَ خَسْرًا^(١٥)
وَأَرْضِي حَوَى قَلْبِي وَإِنْ مَعَ قَوْلِي • حَوَى قَلْبِي ذَلِكَ، وَالْجَاهُ عَارُ^(١٦)
فِي أَيَّامِ الْفُضْلِ الَّذِي لَاحَ فِي الْأَرْضِ • دَلَّ عَلَى تَقْيِي قَلْبِي قَلْبِي دَسْرًا^(١٧)
تَرَى حَذَقِي التَّيْنِ أَمْ كُنْتُ مَيَّسًا • وَهَذَا تَمَّ، أَمْ لِي تَسَابُحُ تَارُ^(١٨)
وَمَعْلَانَتْ بِذُلِّ لَحْظِي تَوَيْتُ • وَذَلِكَ أَلَمٌ إِبْرَارِي عَلَيْكَ شِمَارًا^(١٩)
فَإِنْ لَمْ يَنْزِلْ رَمَقٌ فَخَرٌّ غَيْرُ تَسْيِيدِ • فَإِنْ تَوَيْتُ وَالْمَطْرِبُ كَسْرًا^(٢٠)

وَكُنْ لِي تَلْبِيسًا فِي الْفُلَامِ وَعَلِيًّا • فَيَلْبِيسُ يَسْمَعِي وَفَلْسَفِي شَارًا^(٢١)
حَلَّ الْقَتَنِ بَا (وَتَكَلَّمَ) تَحَمُّتٌ مَزِينِي • وَابْنُ لَمْ يَكُنْ يَتَقَى وَتَبْنِكَ تَارُ^(٢٢)
فَإِنْ يَكُنْ حُبُّ هَاجٍ أَتَى يَسْمَعِي • فَالْإِلَّهِ حَلَّ هَذَا الْقَتْلَ بِيَارًا^(٢٣)
أَمْرِي تَوَارًا مِنْكَ بِأَهْلِ تَابِيَا • لَوَاكَةُ الْقَتْلِ الْهَالِكِينَ تَحْمِلُ^(٢٤)
وَبِإِسْرَارٍ طَائِفِي وَمَا تُدْرِي لَا تُبْ • وَابْتَسْرَ مَا لِي مِنْ يَدَيْكَ إِسْرَارًا^(٢٥)
وَبِأَلْسِنَةٍ أَتَوَلَّى يَصُونُكَ تَسْرَلًا • يَسْلِي بِهِ بِسَرِّهِ الْقَتْلَ دَسْرًا^(٢٦)
وَإِنْ كُنْتُ كَلْبُ (السَّائِقِينَ) فَكُنْ • حَلَّ يَرَاهُ الْقَتْلُ مِنْكَ سِنَارًا^(٢٧)
وَبِأَقْدَمِ سَعْيِي حَيْدًا وَمَطَايِي • مِنْ الْقَتْلِ لَوْ تَقِي الْأَلَمَ حَيْدًا^(٢٨)
وَقَلْتُ يَصُونُكَ الْقَبِيلُ وَفَقَّةُ سَائِرِ • هَلْ لِي أَمْرٌ وَالْجَاهُ عَارُ^(٢٩)
إِنَّمَا أَتَمَلَّ الْقَبِيلَ الْيَوْمَ عَلَى قَوْلِي • تَحْمِلُ تَحْمِلُ الْإِسْرَارَ حَيْثُ يُحَالُ^(٣٠)
أَسْأَلُ كَالِي تَابِيَا كَيْدُ تَسْيِيدِ • بِجَارِهِمْ تَحْتِ الْفُلَامِ شِمَارًا^(٣١)
أَذَا مَا حَوَى دُثْبُ الْقَتْلَ حَبَّ تَحْمِلُهُمْ • إِلَى الْقَتْلِ وَاسْتَنْتَ طَبَا وَشِمَارًا^(٣٢)

ذكريات عن الشعربين

• عن حكايف • عن شوقي

ساعة مع حكايف

كان الشيخ ابن الجداد دعة الله يقول: «إن حافظاً إبراهيم ليس فقط من أعظم الشعراء ولكن في الوقت نفسه مجموعة أدب وفكاهة، واثق أبي اجتمعت بمجموعة مركبة سائرة كرم إلى الزهرة وسمعت منه التهامات الآتية الحاك التركي

كان على عهد حكر الأتراك في مصر حاكم منهم في اللغة الكبرى لما جاء ومضات. بنفاته الكثيرة أرسل التركي فاستدعى إلى حضرته وجلاً إسرائيلياً وقال له:

— جيتي يا هذا يا ابنه جيتي أكتب لك بها كيلة إلى شهر واحد وأدفع قيسها في المردد المدين

فأطاع الإسرائيلي الأمر مرعاً وبهالة وبألاء وكتب للكيلة على ورق خشن متين فلما انتهى الشئ جاء اليهودي بالكيلة إلى الحاكم وندسها باحترام ووقر فقال الحاكم

— ماذا تريد
— أريد قيمة هذه الكيلة

فغضب الحاكم وأمر باليهودي جلدوه وأمنطوه أن يأكل الكيلة على

عشرة ورهباً فقبل مكرها حتى إذا انتهى من أكلها والتهموا من جوده قال الحاكم

— يا هذا أنت جيتي في ساعة يؤس وأنا غضبان فلا بأس. هات مائة جنيه أخرى أدفها لك مع للاية الأولى في آخر الشهر الجاري

فأسرع اليهودي إلى منزله وواد بالاية الثانية فادفها إلى الحاكم ودفع إليه أيضاً قطعة من (قرالدين) فقال الحاكم

— وما القرض من هذا
— أردت أن تكتب الكيلة الجديدة على قطعة (قرالدين) لأنها

تؤكل بسهولة عند اللازم
بائعة سافر

وروي حافظ ابن رجباً ركب القطار من الإسكندرية وكان معه عبيد مجرولاً فأكثر من إلقاء الاسئلة على الكوكساري، مستغنياً — عن فصل وأين

نحن كم ونحن كم ساعة الخ حتى تضايق الكوكساري وقال له

— أنت قد مضيت من ركوب القطار منذ ساعة فإذا كان يحمل بك لو كان حالك حالي فاني قضيت ٧٥ سنة فيه

فأجاب للسافر بدعته
— ومن أين أنت أنت...

تبسيط

ونجدة الإخوان حدثت يوم أنه كان جالساً في مترو فدخل الخادم
يحمل تذكرة كتب عليها مجهول أنه يحتاج إلى جنيته فأرسلها لحافظ مع الخادم
محتلماً وإذا بسعادة اسماعيل صبرى بأشأ قد دخل على الأثر يحمل الجنيته
والفهم الشاعر الأديب أنها تجربة من الرئيس القاضل

مجلة سركيس

ودوى من باب الانتقاد على بعض سير التقطارات ان رجلاً طويلاً
التأمة منتم إلى كركب القطار وسمه نصف تذكرة سفر فلما رآها الكساري
ورأى حجم المسافر قال له

— هذه تذكرة يسافر بها الأحمال
— وأنا كنت مثلاً لا ركبت القطار:

صبري وحافظ

ولشهور عن حافظ إبراهيم أنه أكرم من حاتم ولله تولد في الكرم



حسناً فأفسد عهده عن الله وعينه مفرساً للامراء أحمد سيف الدين ومحمد
إبراهيم وشوكتار حاتم، وفي سنة مغالقتها عبد الدراسة يستول على مرتبه
ال وقاته .

ولما حافظ قد تخرج من المدرسة الحربية سنة ١٣٠٩ هـ. وتقلبت به الاحوال
الى أن صار خاض القليل غير مدقق . فرجع الله رحمة واسعة وعرض مصر
والعربية فيه خيراً ؟

غير انوارها السهام

ذكرى الشياخ عيسى شاعر النيل وأمير الشعراء دراسات ودراب ومفارات مكتبة بيتنا ائمة البيان وأعلام الكلاسيكية

جميعاً ورتبها

الشيخ عيسى

- ٣٢٤ -

ذكرى ياتي عن شوقي

نعرفون أيها السادة أن شوقي
جدير بكل أنواع التقديس أسداً
للعروبة القليل . فالله هو وحده
يرجع الفضل في جعل القاهرة
كمية للأدب المصري في حياته
وجدد مجاته . فهو الذي جعل وفود
الأقطار العربية تتسابق إلى كنانة
الله في أرضه ، معلنة بأن مصر هي
حاملة راية العروبة وقائدة الشرق

أحمد ذكي باشا

في التفكير وزعيم النهضة الوطنية بين التاليفين بالصادق .

قلبك صار شوقي إلى ماضٍ إليه من الجهد والمخلود .

حسبت أن جعلوا ميروا ذكرها
كأننا قد نسيتنا يوم تمنا
اذن سلت يا أبا سادى طوقه
ذكر الهليل شقراً ما سفلنا
في ربحه النيل والوادي رسا كنه
سجعت لهوئلك موصول بذكرها
نه عشت فينا نيرا طاب مرره
أسمر سجايا الفتى أدنى سجايا
نبا كمالك في بيت ذكركم
أدنى كرم ولا عقب كعبها
فضية الروس المعنونة نه ملأت
أنحاء نعتك شعلا عنضابا
أبدت فيك نورة المصباح
دكان سرمدك أني شئت فتأما
أجلت ما فصلت في صايدهم
متى لقد نقرها بالحمد مشوا
لم يبق لي قيد شبر صاحبي ولم
يقتصر لي الفؤاد لاغدا ولا ذاك
يا نديم الذكر والنسب محسنا
ها است في الخلد قد جاورت مرلا
لو لم يكن لك في دنياك تفكر
سوى كرمك نشر جملتك رسا
مؤدعهم

دخل بعد ذلك حافظ إبراهيم إلى مصر ودخل المدرسة الحربية وكلف
دخولها منتهى ما يشاء . وعط ذلك رقت دعوى على خاله محمد نيازي القندي
بمحكمة طنطا الأهلية وحكم عليه بستين . فنهض حافظ قصيدة للشهيدى للرحم
محمد تولى بن باذا يستعمله بها على خاله ، ففوت قصيدته من نفس القندي موقفاً

ومن أجل ذلك أدهركم أيها السادة وأنا أرى روحه تزحف على هذا الابتعاد أن تظهر ولما ما نظري عليه جوارحك من المسجد بأن تقفوا خاشعين ثلاث دقائق .
الآن أرجوكم أيها السادة أن تسمحوا لي بتجاسدكم من بعض ذكرياتي عن شوقي في حياة المدرسة وفي مدرسة الحياة .

- ١ -

أود أن أرفع جانباً يسيراً من الستار الذي أرحاه قسطاً لوالد من بعض التواصي من تلك العقيدة التي سطعت في سماء العروبة حيناً على الدهر لا يقل سدها عن ١٩٠ و ١٧٠ يوماً ، أي من أول أكتوبر سنة ١٨٨٥ إلى اليوم الرابع عشر من مثله في حضانة المعلمين .
لعلني أنسكن من إرسال شاعر قبل على ما أحرز ، شوقي من معادلات متواصلة وتوفيقات متوالية ، منذ كان يتلقى العلم إلى أن يبرح بألمة الشعر .
سأفسر كلامي على طائفة قليلة من ذكرياتي عن الحلال (شوقي) في حياة المدرسة وفي مدرسة الحياة

- ٢ -

فلنرجع إذن إلى سنة ١٨٨٧ وفي التي تسرفت فيها بسخولي للفرقة الرابعة (أي السنة الأولى بالاصطلاح الحديث) بمدرسة الإدارة التي صمموا (في سنة ١٨٨٩) فيها المخلوط بجلوه مدرسة الحقوق (وهو اسم مغلوط أيضاً) ، ولذلك يان ليس هناك .
كانت المدرسة قد انتقلت من مقرها القديم إلى اليوم يتسارع فاضل (بدير الجاهليز) إلى دار الدياروي الحالية إلى اليوم يتسارع سوق الزلط (من قسم باب الشربة) على مقربة من دار آل العروسي ، الذي آلت إلى أحدم شيخية الأضر .
وفي العام التالي أقبل فرج جديد من التلاميذ الجلول محلاً . وفي الذي بعده جاء فريق آخر من أسدتهم للقادر بالانظام في سلك هذه المدرسة العالية .

من الطبيعي أن يتطلع آيات همار بني من الزهو والمجلا إلى الطارين عليهم من أجل الانقياد إليهم .

كان في جملة الواقفين سنة ١٨٨٥ (حتى خفيت تحيل ، هزيل فضيل ، قصير القامة وسيم اللطمة (تقريباً) ، وبيون متانة (عتقياً) ، ولكنها منتقلة (كبراً) ، فإذا نظر إلى الأرض دقيقة واحدة ونفساً منه دقائق متبادلة . وإذا قلت صوب البين ، فما ذاك إلا كبري يوصيه نحو الشال وهو مع هذه الحركات للتأنيق المتأخرة ، حادي ، ساكن ، وادح . كما يتحدث بنفسه لنفسه أو يتلاخي مع عالم من الأرواح ما كان يلائسها فيها تأخذ فيه من اللهب والروح ، ولا يتهاقت منسبا على تلقف المكرة بعد الترافخ من تناول الفداء ، أو حينما تنفض الصدفة لانهية موليت الدراسة .

هذه صور تصفيرة لأحدثيها عند أول عهدي في حياتي للمدرسة .

- ٣ -

كان للرحوم الشيخ محمد البسيروي البياضي من طائفة الأضر المدودين

أناه الله بسطة في الجسم والعل ، فكان بدنياً فطنياً ، وكان قصيراً فوق قصير ، أعني طويلاً كثيراً ، لانفطته التكنة الباردة اللاذمة أو الساحرة والسافرة ، وكان يدرس فائقون البلاغة في أصفية (حسن الصنيع في اللالي والبيان والبعيد) . أما علاج للموسى ، فكان بالثبات متخصصاً بنظم القصائد في مدح الحيدوي توفيق كما حل موسم أو أطل عيد . وكان في الليل إيماناً في الصلوات ، وإصلاحاً للتجرب .
ما لبث أن رأى في تلميذه شوقي بوا كبر العقيدة ويرادر المواهب الزاينة فأنتأ الأستاذ بعرض فصاحده على تلميذه قبل أن يرسلها إلى لمة السنة في جريدة (الزقائع المصرية) ، وغيره من الصحف العربية . وكان شوقي ، بسلطة التليذ الثاني ، يشير بجموع هذه الكلمة وقصيح تلك القافية ، وحذف هذا البيت ، وقصيل ذلك الشعر والأستاذ يخطب ويهزله عند رايه .

وأحسن ما ذكره الأستاذ البسيروي (راحة الله عليه) أنه كان يتحدث بملحة إني وإني إلى الفرقة الثالثة طينا (وفيها أصحاب السعادة عثمان باشا مرقي وأبو بكر يحيى باشاوي ثلثي باشا وأبو بكر بك أحد) دون أن تأخذ المرة بالآثم ، أو أن تفرجه الكبرياء للملازمة للمدرس بإتسار الفضل الذي منحه الله للدرس .
فهذه أول سعادة أحرزها شوقي .

على أن الأستاذ البسيروي تحدث بهذا التبرع الباك إلى صاحب العرش وأهله أن بين أنوب الصير أحد شوقي براحة لأدارة وقاه .
وأما أنه خليل برجاته الحالية ليكون زهرة يتضح شذاها في شوارع الأرض ومعارها .

فكانت هذه الشهادة من أكبر الأسباب التي حفزت الحيدوي توفيق في سنة ١٨٨٧ إلى إرسال شوقي على نفقة الخاصة لإتمام الدراسة العلمية في باريس وتفتحه مواهبه الفريضة بما يراه في الغرب من روائع البائع ، وقد تحققت له وفي الآمال .
فكانت هذه ثانية السعادات .

- ٤ -

عاد شوقي إلى مصر

فلاذنيا في مدرسة الحياة الكبرى : الحارة واحدة ، أو على ما يتوون في القاهرة (آيات حنة واحدة بتاجية الليام في حي الأستاذ الحني . وفي البيرن) هو في لمة السنة منذ سنة ١٨٩١ . وكتب هذه الذكريات في مجلس الانتار ، منذ سنة ١٨٨٩ ، فكانت غير على خطين متوازيين ولكنها جلايان في أحيان كثيرة بالقاهرة ، والإسكندرية ، بسبب السمل الرسمي للربط بفضه بعض وقد احتدما في أوروبا أسبوعاً ككلاء مدينة جنيف (بوسر) مع زميلنا للرحوم عمر طعي بك و كبل مدرسة الحقوق ، لتثليل مصر في مؤتمر المستشرقين المنعقد سنة ١٨٩٦ .
ظهرت له في الحيدوي توفيق تلك الأمجاد التي سارت بها الأمثال وتفتي عا إلى كيان .

لكن الله اختار الحيدوي توفيقاً إلى جولاه في أواخر سنة ١٨٩١ وعقته وله البكر وولي عهد صاحب السمر الحيدوي مجلس الثاني ،

(٨ يناير سنة ١٨٩٢) . وكانت تزجه إفريقية ! لأنه تلقى العلم في (أكاديمية ترانزوم) بجامعة النساء وأفضى زمان السبا في بروج أوروبا فلم يكن لصاحبنا شوقي سوقاً رابحة عنده ، بل أدرج في سلة المهملات الذين يصح عليهم رأي المرحوم حمد بك عثمان جلال ، حينما كتب على باب غرفة شاعر الخديوي إسماعيل : (إِنَّا نَطْمِئِكُمْ رِجْلَهُ أَهْلُ) هكذا أخذت منزلة شوقي في القدي ، ومال غممه إلى الأفل .

-٥-

دار الزمان

وبعث الظروف السياسية الخديوي عباساً إلى أن يتنقذ الأديب العربي فماد شوقي بتدرج في الرجوع إلى مسكنه حتى وصل إلى القروية العليا ، بل إلى الغابة التي ليس ورأها غابة . فأصبح من أقرب المقربين ومن أصحاب الكنيسة للمسومة والراي النافذ . صار ملجأ الأدياء . وخاصة رولة شعرة . ولكبير من طلاب المراتب والرتب والأوسمة . فكان إذا قال فعل ، وإذا وعد أنجز ، والأمر معروف وحاضر في الأديان .

-٦-

كان شوقي يسكن في دار أبيه ، وهي التي انتهت إليها كل الثروة الضئيلة الباقية من أجداده . فكان في أول أمره يرى من قام سعادته أنه لا يمينه الجاني وأصحاب الملك في آخر كل شهر يطلبونه بكثرة البيت . وهذه الممار القديمة لا تزال قائمة وراء مسجد الشيخ صالح أبي حديد في وسط الخفي . وما بعد ما ينتها وين ما أنشأ هو ماله الخاص : من كرمه أين حافتي المطرية ، وتنتزها الكرمات الثلاث في الجزيرة ، إلى عش الليل في طريق الأهرام !

وكان يجوار تلك الممار القديمة رجل من أهل الثروة واليسار ومن أرباب الفضل الصحيح والرفار الثام ، هو المرحوم حسين بك شاهين رزقه الله ثلاث بنات ، هن نوزان الصيانة والأدب والفكالة . وكان الشهاب المهي (من أبناء الدولة) الذين ذهبت ثروته بمعلم أو بمعلم آياتهم الأفرين يتناقص عليه . فبنياً ويصغر . ويقول في المرحوم هرم بك رستم (صهر صديقي بل أخي الأبر) الأكل لبس بك البتاو في) إن هؤلاء الشهابين لا يمتثلون التفتيات ، ولكنهم يؤمقون الثروة الطويلة المربضة التي تتولد إلى كل واحد منهم من غير بعيد .

وشأ . ولك أن يفوز ذلك المايد المنضال بمصاهرة ثلاثة من أفضل الناشئة المصرية : أحمد شوقي ، والثاني أحمد بك عمر الهندس البارز الذي يستقيم وثلاث الثلاثة السري المرحوم يقوب حلمي بك وأنتم الخديوي توفيق على مصر شوقي بركة الميرران قصار حسين باشا شاهين .

هكذا أنعم الله على شوقي بالزوجة الصالحة بكل معاني الكلمة فاستراح من متاعب الحياة البليّة ، ومن مصائب الجبهة للادية ، ففزع

لاستمداد القريض النوراني ، وتلقى الإلهام الرباني ، حتى نفرد بالبراعة التي ليس بعدها براعة وأنت مصر ، وأحمد الله ، ربنا حسناً

-٧-

من السعادت التي أنعم الله بها على (شوقي) سعادته لم يشركه فيها شاعر آخر . لم يجمع أحداً ولم يقتل شعراً ، وكان من أكبر أنصار الروية ومن أطعم خدام الإسلام . بذلك تمنع قصائده وتشهد مؤلفه وهو أمر خارج عن دائرة هذه الكسرات ، فأترك الكلام عليه لغيري . يداني لا أرى بأساً بالإشارة إلى القصيدة التي تقرب بها إلى الله تعالى وإلى رسوله الصلوات عليه الصلاة والسلام . فقد نظم (نهج البردة) وترجمها عن خرافات القصص وأكاذيب للداح .

طلما ماضى الناس (بردة) البوميري في التقدّم وفي الحديث بجات ومثلاً للنظومات . لكن الصيت بقي لهذه (البردة) وحدها إلى الآن ، على أن قصيدة شوقي ، وإن لم ترزحها من مكانتها ، فإنها قد نالت شرفاً ليس له نظير . ذلك بأن الأستاذ الأكبر الذي انتهت إليه وبه سلسلة الحديث النبوي في مصر ، الشيخ سلم البشري مع جلالة قدره وصمو مركزه ورفيع مقامه ، قد تولّى بنفسه وقلمه شرح هذه القصيدة . وقد صاغها شوقي وهو لا يزال في سن الفتوة وطراة : الشباب لكن يراهم فيها جعلت شيخ الشيخ يرف فضلياً ويتندر عليها ثم يتوفر على شرحها . وما دعا الناس قللك مثلاً قبل شوقي !

-٨-

عند ما جلس المنفور له السلطان حسين كامل على عرش مصر ، كان السواد الأعظم من أبنائها يماحده لاشي إلا بسبب الظروف السياسية التي أحاطت ارتقاء إلى الأربعة . ولكنه مال به بكيانته وحسن سياسته أن جعل كل من في مصر متعلماً في ولاته : بترجم بصلادته ويأصف على أن ولايته للأمر ، جاءت عند الاقتراب من نهاية العمر . وتلك من نعم الله التي لا يظفر بها إلا الأفل من القليل من الناس إلا شوقي ! فقد كان أشجع إنسان بمصر في ذلك العهد المملوء بالخلاف والأحوال ، والذي كانت السلطة العسكرية البريطانية قابضة فيه يد من حديد على كل التواصي والأقدام ، بل على الاستكوار الأوامر . فقد صارع شوقي السلطان حينما كان موضوع التماس بين كل اثنين يلتقيان ، إذ أرسل إليه قصيدته المشهورة التي شار فيها إلى الحالة القائمة بقوله : « إن الرواية لم تتم فصولاً »

وهي التي يقول فيها :
أخون إسماعيل في أبنائه . ولقد ولدت بيبك لإسماعيل
قامت قيادة السلطة العسكرية البريطانية لهذا التذير وتوجست خوفاً من انتشار بقعة الزيت من رفعة مصر بسبب هذه الصبيحة الشوقية التي كان لها أثر بعيد في النفوس ووقع فعال في القلوب فأمرت ببقية . فتصير الآن نلس مقاماً

فكان في عمل السلطة إحسان له وقشر وهروية ، من حيث

قدرت الإسامة وإطاعة التور

من هناك كاتبني شوقي يطلب كتباً يستعين بها على تعرف مجد الإسلام وغفر العروبة في الأندلس، فبادرت وأرسلت إليه (تضع الطب) و (المجيب بتأجيل أخبار المغرب) و (فلا تلتفتان) أيضاً كتاباً رحلني (السفر إلى المغرب)

ماذا أقول عن دهشتي بعد أسبوع ؟ أعاد لي الرقيب العسكري تلك الكتب ومها كتلة فيها ملاحظة على أن هذا الصنيع من موظف بالحكومة قد لا يتسق لأجبات الوظيفة !

وبعد ذلك يومين أوفلائه ، جاءني الصديق أحمد بك عمر ، عدل شوقي بك ، لأتوسل إلى المرحوم رشدي باشا حتى يسى عند السلطة في عدم إعادة اللال الذي كان أرسله إلى شوقي ليمش به في بلاد الغربة فسألهما كانت تريد أن يتكففا شاعر الشرق ثم تروته الثالثة ، وأن يوت هو وأولاده من الجرح في بلاد الغرب !

وشاء ربك تكهبل سناي رشدي باشا بالتبجح ، فأخذ أحمد بك عمر يمش بشي من مال شوقي إلى شوقي في مناه ، ولكن في أوقات معلومة ، ولكن بتقادي محدودة

- ٩ -

لا أريد أن أقدمت هنا عما كان للمرحوم السلطان حسين يواليي به من أسباب المحاربة والافتقار ، حتى إنه اختارني بمثابة مستشار في لكرتيه البنيعة ، صاحبة السمو سيدي الأبرية قدوة عام .

لكني أقدمت من أمر يخص المرحوم شوقي أيام مناه .

فقد كان السلطان حسين يدهر الدين يستعظمهم لوده ، فرادسه

وجامحات ، فتناول الفداء منه من حين إلى حين سبعة سراي عابدين .

وحسبي أن أقول إنه بعد الفراغ من الطعام ، تفضل فدمعاني إلى تناول

قهوة البهيو الكبير . فجلس في الزكن الشبالي الشرقي ، وللمرحوم

عمود شكرى باشا الكبير على عينه هو صاحب هذه الكر بات على يساره

أخذ يتحدث عن النهضة العلمية وعن التطور في الحركة الأدبية .

فاستمرز الرقي الذي حدث في الصحافة وفي الأقاليم القومية . ودار

الكلام بنوع خاص على المرحوم إسماعيل صبري باشا وعلى ما أدتي من

التفوق في هذه الأبواب التي جعلته إمام الطالبين في كل فن من فنون

العهد القديم ، وفي كل مطلب من مطالب العصر الحديث .

ثم سأني - رحمه الله - من ترجمة كانت كثيرة ، ومنها لفظة

Mentalite . قلت له : إن هذه الصيغة قد استحدثها القوم ليعني خاص

بتأريه في البرية فورا (ذهنية) (عقلية) .

وحينئذ انتقل إلى الكلام عن طرافة التفتن عند شعراء الإفريخ ،

ثم سأني : يوجد بين العرب الآن من في قدرته أن يمشي مع هذه

العقلية الجديدة وهذه (العقلية) الحديثة ؟

قلت : إن هذه اللازمة قد تعرفت في كثير من شعراء العصر ، ولكنها

اجتمعت كلها في شوقي .

وهنا ظهرت لي إشارة من المرحوم عمود شكرى باشا ، فتشجبت بها

على نفسي في الكلام ، وقلت لولائي السلطان : إن شوقي من تزدان بهم

الدول ، وإن مظه لو كان في زمان الخلفاء ، وتخلت عنه دمشق ، يتدأ وترطية .

فصكرت الفصائل من ناحية شكرى باشا بالمرافعة العاطفة

فاندفعت أغننى بجماس شوقي ، وبأ أفاضه على العروبة والإسلام

من صفاته ، وبها يمشه للعصر والأحب من صفاته ، وأن هذه وهذه حسنات

بقيات وآثار خالدة .

وهنا تزايدت الإشارة الرقيقة الحقيقة للمرحوم شكرى باشا .

فصادت الهجوم على الموضوع ، سباً وقد أنست من السلطان مباشرة

بالرضى والقبول . فقد التزم الإطراق والإمعان في سكوت وسكون .

وهكذا غابعت حتى انتهت إلى كلمة فيها جرأة ، شجني عليها

ما رأيته من موقف السلطان . قلت قد ما ممتنا بالاختصار :

أصبح أن نبقى مصر هرومة في عهدك السيد ، من بلها الفريد ،

وأن يرزف هذا الطائر الفريد الوحيد بمتناجى على رطوبة وطليعة وعلى

إشبييلة وغرطاة ، بعد أن خرجت منها العروبة خروج الأرواح من

الأبدان ؟ إمت الذي ترمته الثقافة البرية والقديمة المصرية من أين

إسماعيل ومولى النيل أن يحمل بالخطبة الكبرية التي رسمتها أريجته النبيلة

لنفسه التي صاغها الله من الخير الكثير ، فيبدل إلى القاهرة روحها الجريح

في أثواب شوقي .

وهنا تكررت الإشارة وقوات الفصائل من عمود باشا شكرى .

فأدركت كأنني قد أكون تجاوزت الحد ولكن السلطان ما زال مصعباً ،

كأنه يطلب للزبد من الكلام ، وماذا حيث أن أقول بعد أن استعجبت

كل ما في المصدر ، بل كل ما جيش بالخاطر ؟ فقيت ساكناً متعللاً

بقول الحديث إلى موضوع آخر من السلطات . نفسه أو صدور

إشارته بالانصراف .

ورفضي ربك بالخلاص من هذا للأزق . بعدة برمة قصيرة وقف

السلطان فوقنا . ثم قلعت قليلت يده الكريمة وانصرف .

وقابلت في الرمة الصديق الفضال أحمد بك إحصان . وفيها أنا

أرعه عن نفسي بجمادته ، وأنتس الصدفة لخروجي من ذاك الموقف ،

إذا بالمرحوم شكرى باشا يبرول ورالي . ثم طفق ينهال بصنفي على

اندفاعي في تزييط شوقي ، رغم الإشارات التورية التي كان يدهيها لي من

حين إلى حين لتخفيف من غلوائني في الحديث ، فلم يكن من ميل

للاحتراز إلى سوى أن السلطان كان مصعباً تمام الإمعان ، وأني غبت

من إشارة أنك أذك راض من صنيعي فلم الرضا ، بل إنك قد تكون قد

سبقتي إلى تقرير هذه الحقيقة . فبذا عدي ، وما قلت سوى نصح

السلطان بأ الطول عليه سريتي واستقر في صدي .

لست أدعي أن كلامي كان له أثر في نفس السلطان . ولكن الذي

أعرفه أنت الله سبحانه وقال جليله بصفحة حسنة كبيرة إلى حساته

الكثيرة ، فأعسر أمره بعد أيام إلى المرحوم رشدي باشا ليسى باسمه

الكرم لدى السلطة في إرجاع شوقي إلى وادي النيل . وقد كان .

أكبر سعادة للملأ شوقي ، بل سعادة السمادات التي أفاضها الله عليه في الثروة والجاء وكل مطالب الحياة ، أن الشرعة المتعدين في كل زمان ومكان قد انقضت كلهم في جميع أقطار العروبة وفي عصرنا هذا على تبيد شوقي ومباينته في حياته بالإمارة طيبم ، فصار بإقرارهم جميعاً (أمير الشرعة) حقاً ، وهو لقبهم بالله قبله إنسان عو هيئات عو هيئات ، أن يتجسد مثل هذا الحادث في مستقبل الأيام !

فاليمة الصحيحة بشروطها المتغيرة شرعاً وسياسة ، قد انقضت في كل بلاد الشرق . بل رأينا الحلفاء في ثانيا التاريخ يتلفون هذا القلب وهذا للتصعب بطريق الولاية - يضاف إليها صيغة صورية للبيعة ، إلى أن انقضت هذه الصيغة الشكلية أيضاً باستيلاء السلطان سليم العثماني على مصر وملحقاتها واغتصابه الخلافة في أوائل القرن العاشر للهجرة . ثم تبادلت السنن وتوالت القرون إلى أن أتاح الله لنا أن نرى البيعة في أهل مظاهرها ومساكنها ، وعلى أكل مشاهدتها وبهاياتها الحلقا لتأدية المال التي توارد الشرعة إليها من سائر الأقطار وبأهموا فيها شوقي بك ذكره ١٢٠٥

دراسات نقدية أولاً: الشعر

الطبعة الأولى من الشوقيات ١٨٩٨

عدد ١٠١

عدد ١٠١

مَصْبَحُ الشَّيْخِ

جميع الكتابات والرسائل الجارية بين أن تكون
مصححاً للأجزاء في مصبها (إبراهيم الخليلي)
والمصباح لأثره لأثره في مصر
مصران الخليلي (مصحح الخليلي)
وكذلك لمصر الخليلي (أبو الخليل)

مصححاً للشعر
(مصححاً للشعر)
(أبو الخليل)
(مصححاً للشعر)
(إبراهيم الخليلي)

جميع الكتابات والرسائل الجارية بين أن تكون
مصححاً للأجزاء في مصبها (إبراهيم الخليلي)
والمصباح لأثره لأثره في مصر
مصران الخليلي (مصحح الخليلي)
وكذلك لمصر الخليلي (أبو الخليل)

جميع الكتابات والرسائل الجارية بين أن تكون مصححاً للأجزاء في مصبها (إبراهيم الخليلي) والمصباح لأثره لأثره في مصر مصران الخليلي (مصحح الخليلي) وكذلك لمصر الخليلي (أبو الخليل)

مَصْبَحُ الشَّيْخِ

جميع الكتابات والرسائل الجارية بين أن تكون مصححاً للأجزاء في مصبها (إبراهيم الخليلي) والمصباح لأثره لأثره في مصر مصران الخليلي (مصحح الخليلي) وكذلك لمصر الخليلي (أبو الخليل)

وركب كأطراف الاستة عرسوا
على متنها والليل تسطو غياهبه
لأصطفيهم ان تم صدور
وليس طيم ان تم مواقف
فأستحسننا هذين البيتين وأيضاً أخرى
منها وهي
وقفلت نأي من خراسان جانيها
فقلت طمشتني انصب الروض عازبه
الى سائب الجبار يمتدح ملحمته
وأمله غاد عليه فسأليه
فرضنا القصيدة على عبيدته وأخذنا
له الجائزة طمها
كذلك كان انتقاد الشعر والأدب
في ذلك العهد بهذه التلوة المالية من
الاجبار والاحكام وهرجعت سوق الأدب
وسموا جوهر الشعر

ثم انك اذا التفت الى حال التربين
اليوم وجدت الانتقاد قدعهم انفع

الى تهذيبه وتنقيحه فترسخ فيه ملكة
الانتقاد ما تكرر عليه الانتقاد حتى لم يكبر
من الشعر انهم لم يكتفوا ليرضوا
نمائدهم على مدحهم لا بد أن يتقدها
ورضاهم ان كان مكافئاً على أوابهم وطفقة
الانتقاد من أساندة الكلام وجاذبة اليان
وهذا أبو تمام وناعيك بسلو قدره في
الشعر قد وفد على عبيدته بن طاهر وهو
مخرسان قدحه وكاز عبيدته لا يميز شاعر
الا اذا رضى أبو السليل وأبو سيد الضرب
وكأنما على باب الانتقاد الشعر وكان دوماً
أسقطا القصيدة بجملتها اذا لم يرض بها البيت
الواحد منها فقصدها أبو تمام وأنشدها
القصيدة التي أولها

هن حوادي يوسف وصواحيه
فترما قدما أدرك السؤل طالبه
فلا سماء هذا الابتداء أسقطها
فصلها استقام النظر فرا جرحه

الانتقاد قائد الاجتهاد والاحسان
ورائد الاجادة والاقان وهو للانسان
بمنزلة الصيقل للصوامم والصيرف للدهام
ولولا النقد لما امتاز الصصح من الفاسد
ولا تين الحالي من الماطل ولو قبل للانتقاد
في كل عمل يسله أحسن وأصبت لوقت
الناس في سبيل الاحسان ولم يتعدوا الى
مواضع الخفا ومواقع الزلل
ولا يكون الاحسان ظاهراً متبجلاً
والانتقاد واضحاً متأقلاً الا عند اطلاق
الانتقاد وصدق القول وقد كان الرجل في
اقبال دولة القضاة ومن مقام الادب
اذا انشأ رسالة أو نظم قصيدة عرضها على
غاد الكلام فاستحسنوا منها الحسن ونهوهوه
الى التبع فبحذف منها ما لم يرضوه أو يرجع

ذلك منا نحن قبول ويقع هذه
الحكمة الباقية والموعظة الحسنة: أمر
مبكياتك لأمر مضحكك
وسيتج انشاد

شعر كاخلية

أمر مبكياتك لأمر مضحكك

قبل لأفلاطون مالك تناقض سقراط
في أقواله وأنت تحبه قال أحب سقراط
ولكنني أحب الحق أكثر منه، وعلى ذلك
نبأ في ما بدا لنا الكلام عليه من ديوان
حضرة الشاعر الفاضل شوقي بك ونسأل
الله أن تكون من الماخيل في من استغفر
الله لهم في آخر مقصدته، بقوله: «وأنا
أستغفر الله لي ولإلهي ولأن ينظر إلى
هذا الكتاب بسين الكرم المتجاوز أو
المتقدم العدل»

صدر الشاعر ديوانه بمقدمة طويلة
تكلم فيها من الشعر ومن نفسه، أما المقدمة
من حيث صناعة الانشاء ومن حيث اللغة
فأما تعدل على أنه شاعر لا تأثر وتدل على
أنها كانت تحتاج إلى إعادة نظر لتنقيح
والتنصيح ولأنه كان يحسب للانتقاد
حساباً ولم يتدبر إلى الأمل والمودع وحده
من أولئك الذين يدعون أن الانتقاد مما
يُبطِ الحمة لكان تأملها يشبه مرة بعد
مرة أوكان عرضها على من يتقدمه له
وثقة الإنسان يشبه عجلة للخطأ

فأذا نظرت في الصحيفة الأولى وحدها
وجدته يقول فيها من الشعر: «قاله امرؤ
القبس وامتنارحاً كياؤن حاك وبأكارنا سباً
وغافلاً، والنازل هنا من قورك غزلت
المرأة الظن والكائن وشيرها بمن باب

يتقدم فيه الاحسان والافتخار والاحابة
والاجادة فتقدمت من الميل ويكتفي
بالدرجة التي وصل إليها منتظلاً بظلال
ذلك المدح ومن كلام عمر رضي الله عنه
«المدح هو التبع» قالوا لأن المدح
يغفل عن الحركة والاصحال وكذلك
المدح يفر من الميل ويقول قد حصل
في القلوب والثغور ما استغني به عن
المركبة والجدد ومن أمثال الخرائين «إذا
صار لك صيت بين المصادفة كسر منجك»
وثاني الأمرين المضمومين أن المدح
على حسب هذه المادة غش الناس من
لا يتكفون تبع الفكر فيما إذا كان الميل
يستحق المدح أولاً يستحقه فيستبدون على
أقوال المدح ويغفلون عن قيمة المدح
في نفسه وكلا الأمرين ترتيبات لا يتفق
ما فيه من الضرر على العلوم والآداب

ولما كان حضرة الشاعر الاديب
احمد بك شوقي عزيز الميزة عندنا نحب
له التقدم في الادب والترقي في اساليب
البلاغة لما أنسه فيه من الذكاء وحسن
الدق والاطمئنان الفطري على حجة الشعر
وكنا نشق له أن يكون شاعر كاهلوا
لا يخالطه حمى وذهاباً خالصاً لا يشوبه
بهرج وكان الانتقاد كما قدمناه وكما يشبه
غير واسطة إلى الاحسان والافتخار
والاجادة والاحابة لا بدع ان افتخارنا
سلوك هذا السبيل سبيل الانتقاد على
ديوانه الذي اهدى اليانا نسخة منه كتابه
به واحترافاً بشعره ولم تقل به ما نقله
بغيره من المطبوعات مما لا يتفق في
نظرنا بالانتقاد فلا يكون له نصيب عندنا
الا السكوت عليه. ونحن لاننك ان
حضرة الشاعر الفاضل وهو اللام بجزية
الانتقاد في الشرق والرب لا يد أن يتبل

الآلات لتقدم العلوم والننون وارتقاء
المفردات والمبتدعات فلا تجر عجلة
مدهم من عامين موعظين أو ثلاثة
أو أربعة للانتقاد ما يكون له قيمة من
ألف أو اثنين أو ابتكار أو ابتداء حتى
أن المؤلف الذي لا يتقدم تأليفه منتقد
منهم يد نفسه ساقط الميزة بين أقرانه
ومن نكد الدنيا على الادب في مصر
أن أبواب الجرائد فيها لم يفتتوا يوماً إلى
هذا العمل النافع بل جملوا بدعهم القتلي
وسوء المبالغة في مدح ما يظهر في الوجود
من رسالة كاتب أو قصيدة شاعر أو تأليف
وقلت أن نرب مرب قطع النظر عما
إذا كان ما يمدحونه أهلاً للمدح وجدراً
بالتناء ونسأل أن هذه المادة ينتج منها أرباب
مضمومان، أحدهما أن مدح الرجل
في وجهه (دفعات الجرائد مدح في
الوجه) أمر غير صحي طالما نحن منه
التأخر وحذر منه المحذرون قال عليه
الصلاة والسلام «إذا مدحت أخاك في
وجهه فكأنما أسردت على حلقه موسى
دمية»، وقال صلى الله عليه وسلم «لو شئ
رجل إلى رجل يفت مرهف كان خيراً
له من أن يفت عليه في وجهه»، وقال أيضاً
لرجل مدح رجلاً في وجهه «مقرت الرجل
عقرك الله»، ووجه عدم هذا المدح أنه يشأ
من اصحاب المرء بنفسه وافتقاره بمزجه
فيرى كل شيء في نفسه حسناً وجميلاً
بالباطل اختيلاً وحباً، قال بعضهم لرجل
راه ممجياً بنفسه: يسرنى أن أكون
عند الناس مثلك في نفسك وأنا كوز عند
نفسى، مثلك عند الناس، فتد حقيقة ما يقدره
ذلك الرجل ثم تسمى أن يكون وارثاً بيوب
نفسه كما يعرف الناس عيوب ذكهم للمحب
بغسه. وقالت المسكاه عجب المرء بنفسه
أحد حساد خلقه ومن رضي عن نفسه كثر
الساخط عليه، ويؤيد على ذلك أن المدح

ضرب، غزلاً مدته وقتله غيطاً، ولا يكون اسراً القيس، فغازلاً، الا اذا كان غزل اسراس الكنان في قوله فيالك من ليل كان نجومه بكل منار القتل شدت يذبل كان الثريا علقت في مصابها بأسراس كنان الى صم جندل اما اذا كان غرضه التزل عركاً فلا يأتي اسم الفاعل منه غازلاً وانما قال رجل منتزول وغزل ككتف وغزبل وقال في الصحيفة نفسها عند كلامه على قصيدة أبي فراس أراك مصي الدمع شيتك الصبر اما لقوى جي طيك ولا أمر دليست الا قدماً توحد سلكه وتشابهت جواهره ودق نظامه تاونت فيه ملكة العربي وسليقة الشامري على حسن الحكاية، وكان الصواب ان يقول بسليقة العربي وملكة الشامري لان الملكة لكل اناس والسليقة للعربي خاصة قال بعض شعرائهم ولست بنحوي بلوك لسانه ولكن سلتني أقول فأمرب وفي الصحيفة نفسها خطأ من حيث التاريخ إذ قال: أما بعد ما زال لواء الشعر معقوداً لأمر العرب وأشرافهم، وأمره العرب وأشرافهم كانوا بمنزل من نظم الشعر وكانوا يأنفون من قوله ويبدونه غير لائق بمقامهم - وحكاية حجر مشهورة وهي انه غضب على ابنه اسري القيس لما سمع انه ينظم الشعر فأمر خادماً له أن يذهب به ليقنه ويأنيه بسبيبه لمرارة على قتله فرحم الخادم القلام فدمسه في جبل ورجع الى مولاه ببني ظهير - وأما ما نقل من علي عليه السلام من تلك الاشعار فكذب عليه

هذان من حيث القصة والتاريخ في مصيقة واحدة وأما من حيث الكلام من الشعر فالتك تراءني للقصة منطرباً متناقضاً فتارة يرفع الشعر العربي الى درجة عالية كقوله: وكان أبو الغلاء يسوغ الحقائق في شمره ويومي تجارب الحياة في منظومه ويشرح حلة النفس ويكاد يال سرورها ومن تأمل قوله من قصيدة فلاهطت علي ولا بأرضي سحاب ليس تنظم البلادا وقابل بين هذا البيت وبين قول أبي فراس ممتني بالوصل والموت دونه اذا مت ظلاً نا فلا تزل القطر ثم نظر الى الاول كيف شرع سنة الايثار وبائع في اظهار رقة النفس للنفس وانطاف الجلس نغم الجلس والى الثاني كيف وضع مبدأ الاثارة على النفس ورأى لها الاختصاص بالشفعة في هذه الدنيا ليس فيها جافية ثم تخرج منها غير آسية علم ان شعراء العرب حكاهم لم تزب عنهم الحقائق الكبير ولم يهتم بقرير المبادئ العالية وانهم أقدر الامم على تقريبها من الاذهان واظهارها في اعلى وأجمل صور البيان وتارة يزل بالشعر العربي الى أدنى درجة فيقول: فاني قرمت أبواب الشعر وألا أتم من حقيقته ما أعله اليوم ولا أجد لامي غير دولون القوم لا مظهر للشعر فيها وقصائده للاحياء يحفون فيها حدو القدماء والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر الا ما كان مدحاً في مقام حال ثم قال في موضع آخر من الشعراء

حتى عن آخر المتأخرين:

دوالا فن دواوهم بالخلق أن يكون المثال المقتضى في شعر الامم كان الاحنف مرسل الشعر كتباً في الحموى ورسائل ومتخذة رسلا في الحموى ووسائل وكان غفاجة شاعر الطبيعة وعجوز ليلاها وواصف بدائنها وحلاها وكالبها زهير سيد من ضحك في القول وبكى وأفصح من شب على اللاحية ولشكي وحسبك أنه لو اجتمع ألف شاعر يترجم ألف نثر على أن يحلوا شعر البهاء أرباً أو بشر في سهولته لا انصرفوا عنه وهو كما هو

ومن كان نظره في البهاء زهير ورأيه فيه هكذا كيف يكون رأيه في فعول الشعراء كسمل بن الوليد وأبي تمام والبحتري وابن الرومي والازجاني - ثم هو بعد ذلك يزل بالشعر العربي الى أن يقول:

ثم طلت العلي في أوربا فوجئت فيها نور السيل من أول يوم وعلت أفني مسؤل من تلك الحبة التي يؤثها الله ولا يؤثها سواه وأني لا أؤذي شكرها حتى أشاطر الناس خبرها واذا كنت أعتقد ان الاوهام اذا تمكنت من أمة كانت لاباني بأدنها كالاوهام لا يطلق لتأذيه ويؤخذ من خلف باطنها لانيان جعلت أبث قصائد المدح من أوربا بمولدة من جديد الثاني وحديث السائب بندر الاسكان

ومنى هذا وجدود السيل الى الشعر العربي في أوربا من أول يوم وانه وجد في مصر أوهاماً كالشبان لا يؤخذ الا بالملحة قال بله بقصائده على الاسلوب العربي البليد الاوربي لانه تلك الاوهام التي تمكنت من الأمة العربية وهذا أقرب ما روي لان الشعر

الناس كن يمرض وجهه عليهم وأعوذ بالله
والطيرين أن أكون ذلك الرجل على أن
صورتني ماعشت بينهم ينظرون إليها فإذا
مت فليأخذوها من أعلي إذا جسد بهم
الحرس عليها . وللاخرين أقول اني لا أزل
في أول النشأة وأن حياتي لم تحفل بعد
بالبجائب ولم تحفل من الفوائد والمصائب
حتى أحدث الناس بأغيارها لكنني لا أنق
يعوي الآتي وأنفأ بسدي دجوم الظن
وضلات الاحاديث

هذا هو الزهو المضاف وصور الملوكة
كما لا يخفاء في أيدي الناس وصور الملأ
والشراء في هذا العصر في صدور كثيرهم
ودواوينهم . وتكمنه بحرس الناس على
صورته بد موت من ذلك الزهو أيضاً .
ومن قوله في هذا الباب في ذكر
جده وجدته (حتى توفي جدي وهو وكيل
لحاسة الحديوي اسمايل باشا فأمر بنقل
مصريته برته الى أمته وأن يحسب ذلك
معاملاً لا احساناً) وقوله حاكياً عن نفسه
في المدرسة التجريبية (فكنت التليذ
الثاني لهذه المدرسة وأنا في الحامسة عشرة
وكان ناظرها المرحوم صادق باشا شيخ
قد حصل لي من النظارة على الجاية بوجه
الاستثناء لامن حاجة اليها)

ومن الزهو أيضاً قوله (أخذتني
جدي لاني من المهد وهي التي أرضها في
هذه الجموعة وكانت منسمة موسرة
فكلفتني لولدي وكانت تحنو علي فوق
نوحها وترى لي تخاليل في البرسجوة .
حدثني أنها دخلت في على الحديويسي
اسمايل وأنا في الثالثة من عمري وكان
يصري لا ينزل من السماء من اختلال
أصعابه فطلب الحديوي بدوة من الذهب

نحوك اخليت

أمر مكيالك لا مضحكك
من الأقوال المأثورة - أعوذ بقلبي
قوله أنا و

Voulez-vous qu'on dise de bien
de vous : n'en dites point.
إذا أردت ان يثنى عليك فلا تثن
على نفسك .

سلك الشاعر الفاضل في مقدمته في
الكلام على نفسه سلكاً لم تسلكه الشعراء
من قبله في دواوينهم بل كانوا يتركون
لتبرهم الكلام منهم وغاية ما رأياه من
المؤلفين لكعب العربية أنهم اذا أرادوا
الكلام على أنفسهم فلا يتكلمون الا من
أصولهم في الأدب لامن أصولهم في
النسب فيذكر الواحد منهم ممن أخذ
ومن تلق وعلى من قرأ وماذا حفظ . أما
الشاعر الفاضل فقد ذكر نفسه أصولاً
أرية في النسب ولم يذكر له أصلاً واحداً
في الادب اذ قال : أنا انا عربي . تركي .
يوناني . جركسي . يمجدي . لاني . أصول
أرية . في قرع مجتبه .

ليس على الله بمستنكر
أن يجمع العالم في واحد
وكل من قرأ كلامه في منقلبه يراه
يدور على أربة أضياء الزهو . والنسو .
والخشو . وسلامة التية .

فن قوله في الزهو « منذرتني الى
التريق الاول ان من يمرض صورته على

أنفاه وممان فالرجوع الى العربية والأخذ
من أهلها واجب من جهة الالتفات أما من
جهة الماني فقد طالعنا ما قدرنا على مطالعته
من شعر الشريفين فلم نجدهم أطول بأما
من الشريفين في الماني بل الشريفون
يدوقونهم فيها وهم الى الآن لا يزالون في
الماني مالا على اليونانيين والفرس والبر
ينتملونها ويزنون بها أشعارهم وأنا من
جهة المواضع الشعرية . والثني بالطبيعة
ووصف الكون مما يشير اليه في مقدمته
فهو يشهد نفسه : ان شعراء العرب حكماء
لم يرب منهم الماتقن الكبير ولم ينهم
قرير البيادي المالية واتهم أقدر الاسم
على تقريبها من الاذهان واطارها في اجلى
وأجل صور اليلان . وقد قال شعراء الشرق
ما قالوا في هذه الاواب فاعلى الشاعر
الجديد الا أن يصنع دواوينهم فيجد فيها
مناخه التي يشدها فان راحهم قد فاتهم
شيء أو اضلوا باباً في الشعر لم يتشعوه
فيقرعه وليتبع به أهل زمانه والكون
والطبيعة امانه في كل زمان ومكان وهو في
نفس من التطوح بالشعر العربي الى أرض
أوربا ليستغبر بثور هداها ويحتذي الصراط
المستقيم بها

هذا ما رأياه في القسم الاول من
مقدمة الديوان وستنبه بما نراه في القسم
الذي خصه الشاعر الفاضل الكلام من
نفسه ونحن لانشك اننا نجعل كل كلامنا
في هذا الباب على أحسن محل فأعرضنا
الاخدمته وعلمة الادب معه وهو
الادب غير مساعد ومعين

ثم ثرها على البساط عند قدميه فوقت على الذهب اشتغل بحمسه واللب بهقال لجده أصغى منه مثل هذا فانه لا يلبث أن يناد النظر الى الارض ثالث هذا دواء لا يخرج الا من صيدليك يا مولاي قال جيتي به الي متى شئت اني آخر من ينثر الذهب في مصر

من كان طيب فيه اسمايل وصيدلته خزائن مصر وهو في الثالثة من عمره لا بدع اذا كان الزهو ترب صباه ورفيق حياته

وختم باب الزهو قوله عند الكلام من وقعة آية « كانت وقعة والدي من نحو ثلاث سنوات فكان لي حياء أن وجدت بين أوداعه شيئا كثيرا من مشقت منظري ومتنودي مانثر منها وما لم ينثر قد كتب بعضه بالبر والبيض الأكثر الراسا والكل خط يد المرحوم وقده في ورقة كتبت عليها هذه البارة ، هذا ما تيسر لي حبه من أقوال ولدي أحدهو يطلب السلم في أوروبا فكشفت كافي أراه . واني آسره أن يحبه ثم ينشره الناس لانه لا يجد بدي من ينشر بشؤنه وربما لم يوجد بده من ينشر بالشر والاداب على هذا فالكاسر في ردى آية خاتم السمره والاداء

ومن باب السهو من حسن التمييز قوله من آية في مناقب جده « ثم تداولت الايام . وتناوب الولاء الختام . وهو يعتقد الراتب العاليه . ويحب في المناسب الساميه . الى أن أقامه سبيده بأشأ أيتها للكارك المصرية فكانت وقاه في هذا العمل من روضة بدها أبي في (سكرة الشباب) ثم طاق بدمه غير نادر ولا محروم وعشت في ظله وأنا واحد اسمع بما كان

من سمة وزقه ولا أنالي في شيق حتى أنذب تلك السمة فكأنه رأى لي كما رأى نفسه من قبل ان لا تقتات من فضلات المولى »

سكرة للشباب بأداء ضياع المال من وفده سهو من حسن التمييز كان يحمل اده عنه وتبنيه عن الارث بفضلات المولى سهو أيضا من حسن التمييز يز سحاحه على الودائين لأن الارث وزق من المهر الارزاق منه خلق الله آدم فلا يقال لني ورث مالا ولا ملك ورث ملكا فانه يثبات من فضلات المولى

ومن هذا الباب قوله عند ذكر جده وجدته وكان الحديوي المتأريه (اسمايل) يقول منهما لم أراعت منه ولا أفتق من زوجته ولو لم يسه ابني حليا لحله لسيته ضيقا لمتي .

السهو في التمييز هنا لا يتنفر للاديب . سأل أحد الاسراء اديبا فقال أنا أكبر فقال له الأديب حضرت زفاف أمك المبارك على أهلك الطيب . منا نحرز للسامر من خطابه بأنا أكبر منك أولا ونحرز ثانيا فلم يقل لك العلية بل هرب منها الى ما هو أليق بالأديب

ومن باب السهو في التمييز قوله عن المنفوره توفيق بأشأ دخل الملبم بصورة النضب . وليس النضب حلية يتلى بها

ومنه قوله عند تبشير المرحوم توفيق بأشأ له تبشيره آية . فتشافي الخاصة الحديوية والوعد بتبنيه هو أيضا ثم مد البرز الى بده فقبها وأجابه قد غلب على السرور حتى أنساني الشعر وكان ذلك وقته

التمييز بالولاهم هنا في غير موضعه تقول وجه الرجل وجوها سكت على غيظ

وقيل سكت وعجز عن الكلام من كثرة النهم والحرف والواجب العيوس المطرق أشدة الحزن يقال مالي أولك واقفا واحما وهو واجم ودعه ساجم

ومن باب سلامة البية ما يحكيه من المرحوم الشيخ علي الثاني من قصة النمام والمرق في الاسلام قال حدثني سيد ندماء هذا العصر المرحوم الشيخ علي الثاني قال لفتيت أبك . أنت حل لموضع بده فقص علي حيا وآده في نومه فقلت له وأنا أنامحه ليوذن لك وله يفرق كما تقول المامة غرقا في الاسلام ثم اتفق أن يحدث الشيخ في مرض الموت وكانت في يده نسخة من جريدة الاسراء فأتته خطابه يقول هذا أولى رؤيا أليك يا شوقي فراقه ما قاله قبل في الاسلام أسعد قلت وما ذلك يا مولاي قال قصيدتك في وصفه (البال) التي تقول في مطلعها

حرف كلنا الحب

هي خضعة ذهب

وعلى من عرف المرحوم الشيخ علي الثاني وما كان عليه من الميل الى ارسال النكات المستطير فقد أدرك لاول وهلة موضع النكتة في سألته المرق في هذه القصيدة المترجمة ولو كان غرضه غير التذكيت لقال (لم يقل مثله الشعراء) ولم يقل (لم يتفاه أحد في الاسلام) لخطها الناصر التامض بسلامة بده محل التريظ والاطراء وما يدخل في هذا الباب ما يقبله من المرحوم الشيخ علي الثاني أيضا قوله عند تكلمه على احتلال أمصاب بعمره (وكان المرحوم الشيخ علي الثاني كما اتفتحت عيه بسني بده هذا المصراع لفتني - محاجر مسك ركبت فوق زريق -) وأما الخشوع كلامه فخذ كن نشه

شيئا يدل عليه فن ذلك قوله عند ذكر
استدعاء المرحوم توفيق بإشالة من ساحة
عابدين « فخرجت قبيل الأصيل في حاجة
لي على حمار أبيض كان لوالدي »

ومنه قوله عند الكلام من دراسته
في باريس « أصبت بمرض شديد كنت
فيه بين الحياة والموت فاستخدمت
عمرضة تسهر عليّ وتسلّ بشارتي في
المركبة والسكة فكنت أسسمها وأنا في
سكرات الخي تقول أنا مثل هذا الشاب
تذهبون ثم تصعكنك الجمع لكن الله
غيب ظنننا ومن عليّ بالشفاء »

ومن أمثال هذا الحشو كثير مما لا يرفع
به القارئ ولا يستفيد منه السامع ويضيق
بنا القلم من سره وقد آن لنا أن نخفي
من نقد المقدمة ونجدي بعد الشعر
ومودنا الأمداد الآتية

شجاعتك اخليت

وأمر، بكياتك لا مضحكاتك

أخذت عادة الانتقاد فكذب من
الناس وألفت أذهانهم التمرير بمدح أو إلمام
فصار الانتقاد معجوراً بينهم غريباً فيهم
حتى ظنوه دائماً وحسبوه غاباً ولما وضعنا
ديوان حضرة الشاعر الفاضل شوقي بك
موضع الشبهة والاحتياط به وشرعنا في
انتقاده قبلنا بخدمة الادب على عادة الجرائد
الترقية في هذا الباب وهم الناس في اننا
قصداً ذلك من وجه التعادل ولقد أغفلوا
في وهمهم فإن محبتنا مع هذا صاحب
القامل لم تزل على مكائات طيعن الصفاء
ولم يؤدّ عليها الانتقاد شيئاً لملسه ولعلنا

بأن الانتقاد دائر على تأويل لا على من
قال ولذلك استمرنا قيام من قام فرددنا
مستتر الاسم تحت الألف ولله وكذا
نسب « الذين جاسنا وهمنا بالرد عليه فلا
أن جسنوا له مجلس فأسأنا من ذلك الكاتب
فتبين لنا منه أنه لم يكن يعرفه وأنه لا يقول
بقوله وأن ما كتبه كان على غير علم منه
وأنه لا يزال يقدر الانتقاد قدره ومجده
على حسن الاهتمام بديوانه فن أجل هذا
عدنا من النقد على الردي وطرحناه في
جانب المسافة والافشاء كاجرت عليه
مادتنا مع من يتألف علينا ويترش بنا
لأننا لا نرى في الكلام منه من فائدة
القرء بل نجد من الحكمة أن نغري بقومصر
الكرام تأدياً بأدب القرآن الكريم في قوله
عز وجل (وإذا مروا باللغو مروا كراماً)
والآن نأخذ في نقد الشعر سائين
حضرة الشاعر الفاضل أن يكون دائم
الاحتقاد في بعض نصحناء وصفاء مودتنا

نقد الشعر

قال حضرة الشاعر الفاضل في أول

الديوان من باب (الأدب والباربع)

خدعوها بقولهم حسناء

والنواني يرهن النساء

قوله خدعوها بفهم منه أن المشيب

بها غير حسناء لأن الخداع لا يكون بالحقيقة

وإذا أردت أن تتحدع الشهواه فقل لها

حسناء وهو ياتي قوله في بيت الثاني

ما تراها تناسلت اسمي لما

كثرت في غرامها الاسماء

وخذعوها بمعنى ختلوها وأرادوا بها

المكروه من حيث لا تشله

وسيجئنا من هذه القصيدة قوله

يوم كنا ولا تسبل كيف كنا

تهادي من الهوى ما تشاء

وعينا من العفاف رقيب

تثبت في مرسله الاهواء

جاذبتني نوبي العصي وقالت

أتم الناس أيها الشجرء

فاقوا الله في خلع المذارى

فالمذارى قلوبهن هواء

وهذا من بدع الكلام وجيد الشعر

ومما نده من محاسنه وزاره من الممانى

المبتكرة قوله

ممت لك صورتى وأتاك شغصنى

وسار الظل نحوك والجهات

لان الروح عندك وهي أصل

وحيث الاصل تسمى الملققات

وهيها صورة من غير روح

أليس من القبول لها حياة

ومما نديه عليه قوله من أبيات

وقطعة خد يفتا هي جنة

لديك باراني اذا هي نار

لان القطعة بشير الملد أنسب ولو

قل صفحة خد كان التبير أعسن وأجمل

أما بقية الأبيات نهى من رائق الشعر

ورقيقه وهي

اذا برزت ود النهار قبصها

ينير به شمس الضحى فتثار

وان نهضت قمصى ودقواما

نساء طوال حولها وقصار

لهامبسم عاش المتيق لاجله

وعاشت لآل في المتيق صفار

ومما يتخذ عليه قوله من أبيات

وكل ذي همة شريف

يقوم للخلق بالخدمه

لان لفظة « خدامه » ليست من

الافنة لمرية في شيء. ويتبع الانتقاد

﴿ قد الشعر ﴾

قال حضرة الشاعر التامل شوقي
 بك من قصيدة في باب الوصف من
 ديوانه بسف لبلاراضة في سراي عابدين
 أتلت شمس منى
 ملحن متعب
 الظلام رايتها

وهي جيشه العجب
 تشبه الظلام بالراية لهذا الجيش
 اللطيف جيش شمس الضحى لانتاسبة
 له الا اذا أراد أن يشبه بجيش خراساني
 بشوده أبو مسلم تحت الراية السوداء
 والمجب لهذه الشمس المسفرة التي ليس
 لها متعب كيف انها لم تحرق هذه الراية
 وقال منها في وصف المزير
 فهو يتهمد مر

والوفود تتسحب
 تشبه المزير بمر رضي الله عنه في
 هذا المجلس مجلس الغارب والزفر والرقص
 والقصف والتدود والحديد والصدور
 والهمود والحدود والمقدود غير لائق بالمقام
 الا اذا أراد الشاعر بمر مرين أبي ديمة

وقال منها

فهي آتة صمد

وهي آتة صيب

لا قال في القنة آتة بل يقال
 «آتة» وهي جمع الأوان أي الوقت
 والحين يقال هو مثل ذلك آتة وأنا آتية
 آتة بعد آتة

ومنها قوله بعد ان وصف المائدة
 «البوف»

والطعام ساخره

والزبد متعب

بارد ومن عجب

يشتم ويطلب

كذا البيت وليس من العجائب يشتم
 البارد ويطلب

وقال منها

والحضور واهية

بالبث تشذب

سالت الا كف بها

فهي أغصن نهب

الفن لا يجمع في القنة الا على ضنون
 وغصنة وأغصان

ومطلع هذه القصيدة من المطالع

البديهة وهو

حف كاشها الحب

فهي فففة ذهب

ومن محاسنها قوله في الخمر

راحة النفوس وهل

معد راحة تب

إنعم غف بها

لا سكبك الطرب

ومن الحسن أيضا قوله

تجني ولي خلقي

ينجلي وشكبي

منها في وصف «السراي»

شرقت نوافذه

فهي منظر عجب

واستكار دفره

والسجوف والمجب

شجب البهون له

كيف تسكن الثعب

المقطف

الجزء السادس من المجلد الرابع والعشرين

١ يونيو (حزيران) سنة ١٩٠٠ - الموافق ٣ صفر سنة ١٣١٨

المشوقيات

مختصر الكاتب الجليل خليل الندي ثابت

ظهرت الشكوك التي هي لها أكتبة الشعراء والأدباء بين مدافع هؤلاء وبين منتقدوهم ومطريه وكان بين هؤلاء من بين أمثال الأستاذ والفاضل والصانع والقاموس فعندنا من قصة القاموس وهو في قاموس أعلامهم من شاعر مثلاً "أشعر" وقد ذكرنا الجرائد والبلات الشكوك بعد ذلك انتظروا مذاهب الفكر لاصحابها ومكاتبها وكان ردياً

من صاحب الشكوك : أتينا لطبع كتاب في الشعر فقلنا لا في متأهلي اللسان والإسلام وإنما في شعراء جدهم الأقدمين وأكثرهم جوارح بدليل ما جاء في القرآن من الأوصاف المخطوطة وما ذكره أبو عبد الله محمد بن أبي حمزة في شرح الحاشية التي فيها ما ترجمه في عامة الأفراد لا في خاصهم غير عردي في هذه الزمان على مقتضى الشكوك لا كشعر بل بدعي في أصله عندنا معجزة كل الشكوك على في القابل أكثر لا في ما في من روي في طبقات الإرواء في كل فن من فنون الفقه إلا في اختلاف جملها بآداب من وصف الناس

والأدب في كل ما في ذلك من الشكوك في كل فن من فنون الفقه إلا في اختلاف جملها بآداب من وصف الناس

ورمما الشعر عن شعراء الجاهلية نفراً وفزلاً ومدحاً وهجاءً وجداً وعزلاً ورواةً ووصفاً وحكمةً
وامثالاً وترجيماً وتفسيراً كما أشار إليه صاحب التوقيات في صدر ديوانه. ولم ترسل نصيبي إلى
الشعر وهجاءً بما لبيح حتى أن جمهوراً لطرب إذا سمع الكلام المزبور % في أوزان الشعر العربي
من حسن الطبع والجمال التفرح به فكان الحوسبي مدفوعاً في الجرائك تكاد تبيث إذا فلتت
تلك الإبراء نادياً فليفت بها حيث كاسية حلة الحياة

[illegible]

مَدَّةُ الْكُرَى اِنْ مَدَّا وَسَدَّى نَزَعِي خَلَطَكَ رَدًّا

فماضى الوقت ضرب في دول فلهذا الشراء اما جاز منها ما وعده من الافال
 بها او استغنى واصطفا في القدم ان لم يغير يذهب جميع فكان الشرع فيهم جازا
 القدم الاول ما ياء في محال فصوره كركب غير كلفه ولا يغيره بتدبيره وتوهمه ان الشرع
 يتغير بالزمان واختلف طوائف الامم واليه في احوالها الحياتية فهو يؤول في مقامها
 اجبة الحاك وعرة الدائرة في مقام الحاشية خلفه الا بالاول والاعداد وتوهمه بطل حقيقة
 الطبيعة والافعال صرا بمسكن في امره من احواله صورة الاصل والاراء . تلك غابة الاول
 والى فلما وجدنا في تشبيه المصوم باليه واصحاب الاصل والاراء . تلك غابة الاول

والقائل التي انتابت الارض لوفاء من لا يهزم الا اهل بلد كان الشعر صفاته حقيقة جدا
لكنه اذا نفاها الى العورات التي وركب من الصحاب وحلب مخاض النفس وأنتك فنظر
سبه هنا وذلك جاء المحامي الجديلة البكوة او ليس المعروف منها ثوبا شيئا لاطفي
وان يستظهره الفتيان ويصل على قراءته الكحول والشباب ويرتاح اليه الشيخ ذلك ما يراه
الشعر وذلك ما نال « الشعر »

وارجع أكثر ما قيل في هذا الصبر من الشعر العربي في مصر وشعر الديار العربية لأبي
 من الغزو الأول الأصفاء يحرس عليها أبو الفوق حرس النخيل على مائه ولليل ما في
 وفوقه وانا في ارض الشام قد من - شهر اجد كل ذوي قبلي بعدها الشرف الى
 فيها من غزو حتى اصاب عربة على طبع ديوانك فانكزلت في جملة من انكزل وانا احسب انك
 ان يصدر لك غزوة اقتصدت السرا واليس السرا فاعلى في عن ذنبي حبيبا في من دور
 فان لم يكن في الأمل في الذكرى

يا غاب بولون ولي
 زمن تقضى القهوس
 حلم اريد رجوعه
 وحب ازمان اعادها
 ذم عليك ولي عهد
 ولنا بظلمك حل سود
 ورجوع اسلامي بيد
 حل الشيعة من عهد

او قوله في وصف عيد الازل باشا

قَالَ لَيْسَ الْعَامِلُ الْأَرْضَ لَهَا
فَقَالَ أَبُو بَرٍّ وَابْنُ الصَّرِّ السَّ
خَرَفِي وَبَنِي الْوَالِي لِي سَيَّالِي
وَصَحْبِي هَرَمٌ وَصَحْبِي شَيْبَانِي
أَخْبَرْتُ سِتًّا دَعَاؤُهُنَّ بِكَلِمَةٍ
وَلَا تَحْيَاوْنَ أُمَّ تَجْلِي الْأَيَّامِ
فَدَخَلَ الْوَيْلُ لِي فِي هَذِهِ الْأَيَّامِ
يَعْرِضُ لِي الْوَيْلُ فِي عَشَةِ الْإِيَّامِ بَلَاءٌ وَمِنْ غَايَةِ الْإِيْلَاقِ لِي خِلَاقُ الْحَيَاةِ مَا يَنْشِدُ
بِطُولِ الْيَاسِ وَبِدَافِظِ الْفَرَسِ ذَكَ بِكَتَامِ الْغَيْبِ لَا يُوَفِّي فِيهِ عَمَّا فِي التَّعْقِيبِ الْمُنْشَدِ
أَوْفِيهِ لِي وَصْفُ التَّعْقِيبِ

في الشمس كانت كاشاهها
ترد المياه الى حدها
وتطلع بالريش او بالردى
وتسب لنا الناس معا سم
ولقد تقطعت اذا اقبلت
ولقد تسول اذا ادبرت
فما القدر مع الامم

هنا من العلم والحكمة والخلافة وحماية المواطن في سبعة أجيال من الشعر لا يفار على منها ولا على نسب ألقابها ، أو قوله في بداية الحب ونور

نظرة فاجسامة فسلام فكلام ففوء ففقاء

بد قلیل التکلفی فی یمین المشور

رَأَى غَيْبُ إِبْرَاهِيمَ الرِّسْلَ فَامْتَصَمَا
فَإِذَا هُوَ بِأُفُقٍ غَائِبٍ نَظْمُ

أرى زمراً مشية واسمع ايما صوت
ولو عقلوا لما فعلوا جلال الموت في الموت

ولا أتبل أيراد التواجد والاملاء ما جمع التباساً من هذا الشعر التباس ثالث فقلت
قلت هذه الجيلة من نسبا وأنا أشير بهد إلى عبيدتين اولاهما الحزنية في تاريخ حوادث
التي قبل الله دل بها على مقدرة تشرنا انه يقع فمقدمة ثقل حادثة عطفية ما هي في
الكيفية *Isopie* في القرون *Epique* كالإدلة والقردوس المنفرد والاعترو وغيرها
كالقصة المفضلة إلى عرب خلصنا إليها الجوانب دقترتي خلط من القرون وشعرنا
تختلف في الجبل الحادي عشر

والقصيدة الثانية التي عنوانها «أثر الببال في الببال» وحسبها ما قاله فيها المرحوم الشيخ أبي
وقد قسم ابن الأثير شعر المتنبي أقساماً خمسة وقال في عرض الظرف فيها أنه كان يظن

لخفك والاباء جيش احربة فيذي مواهبو وفذي كتابه
ولي القصيدة التي مستحبا

والى الصلوة " الكادوك" والى من اياك نعبر، ولما هي كثيرة من ذلك في بابي الرومي والفاطحي، لكن المصلحة الجدية في عطف في الامانة لا يفتح استطرافا في بعض مدلولي وبرائتي واكثر، عموما وقاطبيا وكأله في عطف في استعمال شافعة التقليد من دخلوا فأنهم "سيروا" او اضطراروا وجاء لغرضه في كلام "موزكا لا شعرا" شاعرا، فرب الله فلهذا من الصلوة

وَالْمَلِكُ قَوْلُ سَيِّدِ الْمَلِكِ قَوْلُهُ
 هَيْنُ الْإِلَهِ وَتَرْغِي أَمْنُ الشَّهَبِ
 وَهُوَ الْإِلَهِ الْهَيْدِي السَّادِ الْإِلَهِ
 فَيُؤَيِّنُ أَكْرَمَ مَنْ سَادُوا مِنْ مَلِكُوا
 وَمِنْ لَمَعْدَةِ أَغْرَى قَوْلُهُ

هذا الكلام آثار كل من داني
الكاس أو بالظاس أو باليسا
ونما بأصاحبي كيت التزعم عن الطلاب
والبلل أرشد أروه لشعوتي
ومن قصيدة أخرى

أولئك الذين انقلب على أعقابهم
 أولئك الذين أخذوا إيمانهم
 هزواً وهم يجهلون

دعای المؤمن والی غیر مشهور
 ارض تواریت کیا یا قبی الجبر
 آمل الترابی دوسم الشعرا

فدعنا نكتب إليك رسالة
من طلائع نور

أخي والله لك في الرضا
رجوك مرةً وحيدةً أخرى

لقد مودني فلما يمدني
بآخر هبتنا هذا الكتيب

والله

عليه الخي الله ما شركا اذا رأينا في الكرى طليكا
وما المسية شقداً لـ منهم قالوا فلان في الموسى عبدا
مد حرّموا الرق ولكنهم ما حرّموا رق الحوى عندك

فلا تخشوا فزعاً من البليغ يقول بشبهة على هذه الآيات ولا راءٍ يُلقي ما لا على قول على
سج بالحق عذرة واحدة في عالم الخيال لأنها منظومة في معنى تأويلها الاطوار وتلك هي
التي لم يرد لها في القس في من التأني فضلاً عن أنها حاملة الجهد من حل السوية
بصياح والرسالة والمرشاة والمثابة وبهجها بما أودعته يد عرائس هذا الديوان العاصم بآيات
لافة وبيات البيان

[illegible]

مجلة عليہ صناعیہ زراعیہ

مَسْأَلَةٌ

مفتوح حرول دكتور في اللغة
فارس، نعم دكتور في اللغة

المجلد السادس والعشرون

الجزء الحادي عشر

توفیر (ت ۲) سنة ۱۹۰۱

لجنة الاشتراك في السنة ليرة انكليزية تدفع ملكا

ثانيا : النشر

معركة نقدية حول رواية « عذراء الهند »

البَيِّنَات

لغة الاولى

الجزء الرابع عشر

١٦ ديسمبر سنة ١٨٧٧

آثار أدبية

رواية عذراء الهند ... انتهت إلينا نسخة من هذه الرواية المبدئية لحضرة منشأ الأدباء الملتزمين أحد تلك الناصر المشهور وهي رواية غرامية غريبة السرد تتمتع بقائها إلى زمن رحيلين الثاني المعروف باسم سبوتنيس أحد فراسة مصر الاقدمين من جيل لا يقل عن ثلاثة وثلاثين قرناً من الدهر . والدي تين لنا بعد تصفح جانب منها ان مؤلفها لم يصد من وضعا الا قليل ما كان عليه اهل ذلك العصر من المراتل والمخامات وذلك أكثر نينا من ذكر الجن والطاروت واسخرة ولكننا والجهن والرق والفلالم ووصف عجائب المخلوقات الوهمية والصور الخيالية من نحو : شابين خضر الأمان تتنصب على اطراف اذنيها في صورة امهات الموز واخرى صرابة خائف الاضهار وكندق بالانوار والبال عراض طوال في اجرام الجبال تكند الطير في أكابها وتطورها اوكارا وناس في صورة البقرة ولم غنة الكردة وشبح كاك وقتت حية على جامعهم منهم راحت ناقة وهي كائنة الى ما شاكل ذلك ما لا طيل بعدادها ولا تعرض لما ورواء من شمس الرواية وتقيس وقائها لانا لم نجد قة شيكا ما يتوخا واضر الروايات في هذه الايام من المنادي الملكية او الاغراض الادبية او المصالحات التاريخية ولما قد تفضل موضوع الرعاية الى ما ألفت من البرية نروى الى بعض ما فيها من طرائف النظر فتمتة على هذه الرواية با لوسدة في التفتنا من الخدمة المليية وهو لا جرم غلاك كناية التفتنا منه حرصا على ولاه المؤلف لسانا بقصد من الوقع في قوس الكتيبن من ادراكنا بالقراس الى ما انزله من تم كتيبن من الجرائد وتباينا على الاخرة وتقا وقويا او جولا وتقصينا وماذا الله ان تكون من قبل على الحق وضوء او برعى من امانة الحق لنا

قاول ما وحننا طبع منها عبارة « الامثلة » وقد رغب هذه الرواية الى مقام السلة الخبيرة ايمنا الله تعالى وكان الذي زين له ذلك ما ما استقا من بيان لحواها ما تشفت من اتصال بعض وقائها بعد ملك مصر الاولين وهذا ايضا ما شمسك من الاقانة فيز دان كان لا يخطر من موضع علم الذي الدوق السليم

١ ذكركم المؤلف في صدر الرواية تحت عنوانه ان تاريخ حواشها منذ ٣٠٠ سنة الى في عهد هذا الملك وهو الذي عليه أكد المؤرخين وذكر في صفحة ٧ آيا من نحو خرافات من الزمان وهو ما لا يقل با اجمدن الحقين

قال في مطلع كلامه « الكتاب وما كتب غراس لسانك وحيي ذلك وما لك » وهو كلام غريب في هذا المقام لان مثل هذا التمساج « من تعليم لأستاذو لا من رويون لوني نصح والا كيف يكون ما كتيبه من غراس لغة الادب داعي ملائكة بين الناسة باللائكة . وقوله « وحيي فلك وما لك » لا على ذكر القائل حيا لانه لا يكون سبيحي لحي بل أمر بمجراش الذي يعيش في الغفل ان لا يسيي غرا

ثم قال « فاذا رقت ليرغب عليك حرك قدك اسد اضاك في الغفل الى امساكك » وهو كلام غرض لا يتطهر القرض منه وكأما « من قبل ما تقدمه يريد ان اجمال هذا الكتاب شققتك تلك قلدا احدى اليك حرك منها كساه» لغة منك وأعداه اليك وانظر اين هذا الحق من ذلك التبرير . ولا يخفى على من عرف آداب الخطاب ان مثل هذا ما ينبغي فيه في عطية المخلوك والذكاء تنزيا لم من التكليف في حل منصرف وانما يبرز في خطاب اهل القربل والفرس على الترسب عن لا يبايى بقصة صوم في حل مستقر من المسائل المتشككة

وقال في الصفحة التالية في الكلام من وفي عهد سويس « كان احب انشوت الكتيبن الى الام » وهو من التركيب التي منها اهل العربية كما نعت على ذلك الحريتي في ذرة القراس وان تفتة المحتاجي يا لا سلم من الرقة لان اهل التفتيل لا يضاف الا لاجا موردا على فيو فيال زينة افضل اليوم داخل اهل بدي لانه وادعت منهم ولا يقل زينة افضل انشوت كما يتالك افضل جيبنا مثلك لانه خير داخل في جانبهم

ثم قال « وأجلبيم بأرته الرأي الشام راسنهم اطلاق في القلوب » يريد بالانلاق الملاق وهي لا تأتي بهذا المعنى الا بالانلاق جمع على بالكسر وهو التقي . وقوله « وأجلبيم بأرته الرأي الشام » يريد واجهم لأخره . القصر ونحو ذلك بلغة بهذه العبارة البرية واقا هي من المراتل الحرفية درجت طليانة لاجرائد البرية سيفه هذه الاما وليس كل ما تأتي به الجرائد يبرز اجابله . حل ان هذه ليست العبارة الوحيدة التي اخذها عن الجرائد او سطر لما سميته من الفاظ الاشام قد ورد له بعد ذلك في الكلام عن الاميرة اكرت « وان الملك سكين تصعبا الجين » وهي من الانفاظ المبررة من كلام

الاربع يقولون الا مدويان فلان في هذا الاسمي في « على المخل فيو . وفي صفحة ٢٩ « قد رذا (هي الزيلان) على قسط من الملكة . التي رذا في مواضع منها . وفي صفحة ٤٣ « باسرا بسرا المأمورة . التي بسرا ما أسرا وبو واما

شوقي

أوصدافة أربعين سنة

بقلم امير البيان

الزير شيكيتي سيلا

سبح امر جاب من هذا الكتب في
جريدة الجهاد ولكن أعيد نظر عليه
وتمثل في هذه النسخة تكماً متصفاً

حقوقي المصنف موشوعة المؤلف

طبع بمطبعة عيسى الباني الجبلي ومكة

١٣٥٥ - ١٣٩٣

رد المؤلف على اليازجي
في البلق من شوق

ليس تحتيدني الآن البعد الذي فيه انتفاء التزجي لرواية «مزار المند» ولكن
تحتيدني لأبنت هذا الانتفاء برمتة وفاقته بردي أنا من شوق . على أن التقوى قد
يسلم من أزمة أساس الاعتراض فيجوابي فيه الأخذ وادعه ولفظاً تشبهه غلاماً من
جريدة الأهرام (مدمجاً ١٩٠٣) في يوم الثلاثاء ٢٥ يناير سنة ١٨٨٨ وفق ٣
ردمنا سنة ١٣١٥ أي أن هذا الرد مدني عليه أكثر من سبع وثلاثين سنة:

فصل للرد على حمدا

أجل البلاد من أن يخال لي سلم مملكة وادها قال : أن ليس لم مملكة بل عالم
ولا مملكة بل المملكة ولا لتسليم للملكين بلهم لا يعرفون بل خلق خيلا ولا
يرضون من أمانة النبي بدلا قولا ، ولا حتى في هذا العصر الذي انقلب إلى خاسرة
تطلب عليه كانت الانتقاد أو أنصف برية فتصل سائر الزلايا غير المتحقق
ولذلك لا ينبغي أن يحمل انتقاد (البيان) دواية (مزار المند) فتعبر للفقير أحمد
بلك شوق إلا على البحث الأدبي المصروف وأن لا يمسب إلا من قيل ترقية الفقه
معه والتدريج حجاب الخسمة العلمية وتم القرض هذا وحيدا القصد . وياد على هاجمنا
البيان ونسباً به والتعجب على فلاح أخضبل جدا . يعني خواطر خطلت لي بين هذه
الآن أخذت لي أجدد البيان بل مزار المند يندم ما حال الفكر ووسع الحفظ مالا في

بعضها إلى تصويب رأي البيان وقد البعض الآخر إلى تأييد نص الرواية وبذلك الحكم
في ترجيح الآراء إلى أهل الفضل وأرباب الهداية فإن كنت أبيت الرد في بعض
ما رأيت فقد نال البلا ولم تستد السوادد بول كنت واقفاً في الروم وغير الحق
في جانب شوقي فيسبيل التخليل للزعماء بلك وليس يتغلب من عليه الفصح
أما اعتراض البيان في الامعاء ، في مقام تقديم الرواية إلى الجانب التقديري فهو
من النسبية بحيث لم أنهم وجهه جبابه وانما تشككت في أن القصد مذهباً نسبياً أصح
الجانب الثاني رواية موشوعة فيا موشوعة فيه . وقد يتولد ناسخ الرواية بأن
ليس على ما يجب تقديم كتاب بديل تاريخ مصر القديم في ميز مصر الآن لكل
من القرض والقرض عليه وجهة

ولما أخذت على (الكتاب وما كتب غراس لملك وجن حلك ومملك) بأنه
لا يصح إلا من تليد لاستد ولا يصح من مريب لول نفسه وأنه لا يمكن أن
يكون ما كتبه من غراس الأمير وأبي علاقة بين انتهاء ولا انتهاء ؟

تقدم استقره جدا من البيان بل سنة اطلاع القرض ولعل واهم وروسه في
كتاب العرب وكرهه قسطلح ولا شك من هذا للي شيكاً كثيراً
ولما مشه لا على طبعه أن المستعجب والفرار خلا تكلموا في معنى أن انتم
المدح من ممدو وخاصة الفصح ، وأن در القول مستقيم من بحر الجرد
وقلاً أيضاً : أن للي تنصق الفبا ، وألن أنا نستفي في مقام كذا من المبرز
بشراهم المستعجب في الفصح والقرض خصوصاً أن كان مضط وهذان اللغتين وقد شرعه
وهو غير ثل من هذه الناق . كفيش لا يجوز لشاعر العديري أن يقول لولاه
دولت نمته : اني أنا وما كتب غراس لملك وأبي غرلة فيه ؟ بل أي غير طبع ؟
ولما غرلة : (وجن حلك ومملك) فلا أذكر أنها بلندر أبلي منها بلندر لكها قد
تدعيهم البيرة الأولى لا يوم غرلها فلا يجوز والتعجب لأجل توجيه الاعتراض
إلى بعد من قبل أن التل لا يكون ليس وأن القرض في التل لا غير وأنت
تلم أنه لا غراس بل لا تل وأن التل غير مام من الجني
وليس من القرض في في نسخة شيكيتي سيلا ، جميع العناصر التي تخرج الفرد كز
المرارة والطرية والعسكريين واليه ووجن فذكر من كون التل هنا مأخوذاً للي
المؤدى والباردة كها بجارية والجهاز هو أصل ومن البيان
وأن ندمي مع ظل الله وظل الأمن وظل العقل وظل جردة كثيرة معدة في الكلام
البري ليس لا انتفاء إليه أمف حسم

ولما عرضي غرلة : (ولما واني ليرح الملك حملا قد أسدده أسدك في الفضل إلى
أستاذك) فلا أخجل في بلن فموشوعة وأصبح لكلي أقول : ان شوق بلك غالب عليه الشعر
فيصعب تشبه وهو في التزاة في التل بل هو يحكي القنن أحياتا في مدم وموضوح سانيه
لأول ومفعولاً بهم القدي . يعني جملة إلا مدم التل بل التل

ولما اعتراض (البيان) على (نسب لغوته المستعجبين إلى الأمير) بأنه من
التراكيب التي صنفا أهل البرية حسب نص على ذلك الحمري في درة القنوس وأن
رد الخفاشي عليه لا يسلم من الرد فأقول في : أن الرد على الخفاشي لا يسلم من الرد
أيضاً . وهو قد أورد في مقام اطلاع من جواز هذا التراكيب ما يستحق النظر وأنه
ولن ما يكن هنا مقام الشك . ثيليات كونه فلا لا لا يراد بهذا كقولهم : أن أصل
الفضل قد يقع مع ما ابتكر من الصفات ويضرب نفس الرسل .
وكقولهم : أنه قد يكون لفظاً بل زائدة معلقة لا مبدية غير قولهم : يوسف
أحسن لغوته . وكأفلا أن أفضل لغوته يعني أفضل اللغة من مدم غرلة : تال
(فلهو حق تلاوته) أي حق التلاوة . وأشدوا قول عبد الرحمن البني :

بأنه لغوته وأقسطهم طيبم رانها وعشباتا

وعليك أن غرلة كان غرابه أبز هذه البيرة ولا تفلن أدباً بل شوق بلك
قد وأدما ما رأينا له من الآثار الهائلة في علمه الخاصة في العربية يندم في هذا الاستدلال
الأ وهو يرى رأي الذين أجابوه ويستعمل أن يكون مع لا ير بهند الامتدات
وردما .

وأخذ البيان على غرلة : (وأدشتم اعتلا في القلوب) بذلك بأن الاملاخ جمع
على بكسر الكو وهو الغنيص وإن سبنا أن تكون حلاق . ولده استقرنا بلهم
لك ممدون لك من تروى لغة مثل الفصح . والاملاخ تأتي على غير البلق والبكر
على جملها بل بصرحك

والحق أني بمنى البكرة وأداتها
وعلى الجبل الملق بالبركة

وعلى الرعاء مطلقاً وأنته له في لسان العرب : عيون خرد لصوت الاطلاق
وأظن أن في هذه الألفاظ كلها من معنى العلاقة والحق ما يسوغ لشوقي أن
ينثرها بقلعة في معنى أدبها للعرب .

وأما كون (أجنهم بأزمة إلى العلم) من الفرائض الانجليزية وجدت عليها
الجرأة في هذه الأيام وليس كل ما تأتي به يبيروا أجنهم ، فليس هذه حيلة الجلفة :

أما (جنهم الألام) ونفسه فلا يبيهاها البيان بأنه عربي بين
فلي بين الحياة (أراي العلم) وهي مترجمة من ثلاث الألف بفتح لتبريع هذه
البيارة عتاد وعدم وجود ما يفسد معناها بآلام وتلفظ ماذا يوجد فيها من القلق
بالصناعة :

أما أراي فهو أراي لا ريب فيه .

وأما اتصافه بألم فهو كاتصاف البلاد مثلاً بألم فقال : بلاد ألم وبلاد شاملم
وقال : أرم حرم وبسر أعل أهله بأنه ألم علم .

ويقول شاعر الجالية :

يا ليت خشري حنك والألم حرم ما غسل اليوم أوبس يا شمس
فان كان يقال : أرم حرم فليلاً لا يقال : رأي علم وأي ألم فيها ؟

وتوفك بمعناه (أموال الفرس) لا يلاي حيلة المقصود من توفك (أراي
العلم)

ومن السجب أن يخرش على مثاليها . وهو الذي يكتب في (اللغة والعصر)
ويدعو إلى وجوب الرضخ فضاء غلبة السرور ورواه بلادي لمعية إلى أن تكون منه
العرب . على مخالفة ما رواه لنا عليه جهور أعلام العرب من أن اللغة سامية لا لغوية
تكتيف يترش بعدها على (أراي العلم) ؟ وليس فيها خروج من التاكلف ولا وضع
جديد ولا صوغ ولا كسح .

وأنت لو طالت الكتب العربية ، خصوصاً كتب العلم والمصنعة ، لم تجدنا خالية
من مصطلحات كيميائية وفلسفية وأدبية وأدب العلم من تكتيف وفان والفرس أيام ترجمة
كتبهم لعبد المسيح . فعربي العلم لم يسل من هذه الفرائضات لما فطنته بالبر
المحدث وقد أثارت عليه اللسان الأجنبي من جلا حتى سخط لمجالي . بتأثيل
على أن (البيان) نفسه على لغة لا يسل منها حين يقول في العدد الأخير
الذي صدره في الإصدار : زكي (ألم الأولى) في عبارة صريحة مترجمة بخلف
من الألف بفتح . وليست من أساليب أسرى القيس ولا الألف ولا من ترا كيب
الانتم في ولا المصنفين بل ليست من الترك وإنا هي من أوضاع الجرداء السيرة
وهذا استعمال (البيان) مثلاً (تأليف القاد) صريحة صفة ، وما يبر كيرة ليس
هنا عمل سهواً

أما قول شوقي بك : (مدن نصحاء الجين) فليس بمجنون في عهده في (أراي
العلم) التي جرت جري الألف

غير أني حيث جئت من أمشي شوقي كيف لامي على مثالي ألام أجنهمنا يار
ثم قد هو لي استعمالاً حال كوني أنا تركها بارة أكرها لفرية ونظائره . فلذا طرأ
عليه حين سار إلى الآن ما كان ينبغي منه ؟

وأما (بصر اللاموردي) فلا يمكن أن أجد اللاموردي ما لا يصح استعماله
والنسبة إلى الألف من صفة وموصوف إذا فطنت أذا فطنت اللاموردي فقال : صحت
من صيرورة هذا في من سلاته

وهذا كناية : انطباعية وفلسفية والشاعرية وعل جراً
وأما استعمال شوقي بك الهمزة بمنى صديقه لستشتمال إلى اصطلاح البلية أو
عدم تحقيق

وعنه الصفة بمنى الصلوة فقد غلب استعمال الحرف لما ولم لا يسلون أنها طيبة

أودا استعمال (الطائفة) بمنى الأسرة فهو وارد ونصته البيان به مفوه : كتبنا تصحيح
قول البلية (جدة) وكلفنا لا يأتينا السرا نأنا يتلجج الجبل وعمله بالتشديد فيها
فيه نظر وهو من الحيرة في دوة التراسم وقد تمتبه بما أظهر شذاه ، وروى من
المحدث (أخفين البلية والتأويل) وبسرده بغيرال والأرجح أن يكون ألقن إلى أسرة
الرجل البلية التي هي اقتر كرتهم سبب القفر كما قيل : ألقن البلية أحمد اليسارن
هذا ويجوز أن تكون كلمة بمنى سوية وليست هذه بأول مرة ورد فيها فعل بمنى
مسلوق فقد قال : ساسل بمنى مسحول . سسله ماء البحر وعلم جراً
وأما (المرواس) فالحق فيها مع الزين إلا أن تكون غلطة طبع
مصل إلى قول شوقي بك في التارخ للمصري (أن الحقيقة منه لا يستقر بها خبر
فهي عين ثرة وأثر ثوت بحير ومحيي بحير)

أقول : هذه عبارة شيعية بالتسر لكتها من أبلغ ما قرأت في الكلام العربي
وأنسب أن يكون البيان تسد مثلاً قبالا فتلقد

ومعناه ظاهر لولا يعني أن التارخ للمصري التسدح مبنى على الآثار الحجرية
والكتابات الجوفية وإن حمل مسلول التورخين لأصغر قرونه فاعلم هذه الحيازة
تقدم القراطيس فيها يقرر منه التورخين شيء ، يظنونه الحقيقة الأخيرة فيقولون
على كناية في حبر أو قل من عود لا تكشف فيهم حبر أكثران مدفوعاً جاد . فيه
ملا يطعن في الأول أو ما فيه لذة فيه فحضر تلك الحقيقة وانقلب ذلك التارخ
ولملا كان يكشف منه كل يوم شيء جديد ووسع أن يقال : إن حبراً من هذه
الحيازة هي قديم مصر تارخاً وراثت حبراً عية ولا أرى هذه الحجة في شيء من
العلم والحق قال البيان وأصله أنها لا تفعل على أحد هذا أن كان أعاد البيان
حده اسحق التارخين من قوله : (فهي عين تارة وأثر) فطسب بسر ولا بأس به
لأجل التمييز ورواية الجلف مع قيام السيل على التارخ المخرصة
وأما اعتراض (ما صدق لولفته على فقت التفتاني لفسده) فأوافق البيان فيه من
جهة الصفة على أن قوله : صدق لولفته يقتضي منسحق لولفته فقد كسح الألف منى
من الجئت أن صدى تجري لى لى

وأما قوله : (ترين لا متاليين ولا متاليين) فهو غرض أيقنا
وأما (تلاي متوارية وتوارية متاجية) فهو جاز
وأما عبارة (سوزلا . تاليت) فهي علم ماذا سبها وما هو المراد منها . ولكها
على كل حال مبهمة . وأما جلة (الفضل نيلاً خالياً خيلاً جليلاً) إلى آخر
ما ذكر في بشارت أمين فيها بشارت

وأما (فرحت الرباجيت من يفرغ من الشراب) فالذي في ظاهره . وهو أنه
لا يفرغ من قلب الشرب . أما قوله (ركه شيتا ليس إلى) فلا أجد ما لا تقدمه
ومما تأخر عنه . لأن ما أظفر به رواية مجرمة وما هو مترو منها في الجريدة لم يحفظ
معنى وأما أقول : انه أن كان ما يند لي سيلي قوله لولا البيت فهو مقبول ولا فلا .

وأما (أسيد أدبي) فلا كانت بيدي مني أسيد سميه فلا تأق
غير أن قوله (أشد الترم يطش بمقامه من الجبلان) فصلا من كونه ليس

علا للتأخر من غير كلام شدي يدع .

وأما (لجبال التل) فهو غريب وظهر الرجال الور لا يسوغ ذلك . فان
كان يسل حوش الثلاثة من صكتاب الأفرنج وشربتم مثل يوسيه وهو جبر ستلا
فيل منهم أنهم كانوا يجرعون الألفاظ لاجنهم . ويسفرون القفة للصوصم وكان مثلاً
لا يكرهون طبعهم هذا الأمر به جرم من فصاحتهم وبلاغهم في يكونوا يأتون
ما أتى من هذا التفتيل منه وجوبه القسبة بين الصنف واللى . وأي مناسبة هنا ؟
أما (الفتكلك) الذي أخذ في استعماله البيان في قوله (ماض للفتكلك) فيفسد به
المركسة والافتقار من قولهم على شيء . أخلتته قد مكنته ويؤيد ذلك تأ كيه
جرك : (مفتكلك)

وأما (أكثر التل) فلا يأتي بمنى حياض الصاه وإنا هي الشراك حسباً فرد البيان
وأما (غير فخر التل) فلم أجد فيها

وأما قوله : (تم تراكا التلة بابل غم فزافوا به حق كسره) فأظن
أن المقصود توكل بدون أدب وأن الألف زائفة من فلفط الطبع . أو أنها دلياً راسخا
مثل شوقي بك إلى شيء عليه مثل هذا . وغلط الخلق يقع كثيراً حتى في نفس البيان

(١) كان يرد له مثلاً في جده أو غير ذلك السبله : في بحرنا وحضنا في بحر يوم
أجمدا سنة ١٨٩٢ هـ على أن شوقي : هذا أسلوب الرعي جلي تركه

مع حكمة مراديات الصيغ في تمصيح المولدات ألا ترى أنه ورد فيه هذه الردة (بحيث كان كل منها شارفاً ومشرقاً) يدل كل منهما.

ثم اتفقت البيان بعض آيات الرواية من جهة الوزن والمستغرب وفروع النظام في مثله نفع ماحو مصروف به من طول الابع في صناعة الشعر. ولا بد من تصويب قول البيان في اعتقاده هذا من الوجه البرهني إلا أنه لا ينكر أن مثل ذلك وقع أيضاً لغيره. حتى انتمول منهم ورائه ما لا يشجع في شعرية غرق فيك لأن الشعر غير الوزن وكل ما يخلط (وقد أذا وزان وما إذا شعر) على أن الظاهر من شوق بك أنه قليل الاحتياط بهذه الصور الظاهرة؛ بل تركه لله بتسمي الأربع في شعره. فلا يبال مثلاً بأمر التوافق التي يكرها كثيراً بلقي الرواس كما لاحظته في مزجته الشعرية ولا يبال بتجوزات أخرى أفرغها له وأغنى أسمت يتحدى به استحقاق التبريد الشعرية إلى أن ينظم أحياديون قافية نظير شعراء الاستكبر.

والى لأمره هذه العظم حين يكون خالياً به شيطان الشعر مستترفاً في التأميل تخلصاً في أغير التأميل في عدم استغناء إلى تدويل للشرح والشرح وتخليج كل بيت بكل شعر مما يظلم.

ولكن أضحه أصبحت هذه الأبر في كونها كبرها النوع واليد طبع في الروس من الشعر، والله يعلم أي ما ظلمت عليها حيث أرويه في حصة في التوفيق والتكامل وليشاهدا من هذه الأوزان العجاء وغير يركب تلك الأبر الرواسه من هذه الخلق الموجداء.

نزيل

(على الجزء السادس عشر من البيان)

في الأبر شكيب إرسال روية عنده المند

وردت علينا عدة مقالات سيئة الردة على ما نشره الأبر شكيب إرسال دفاعاً عن رواية عذبة المند لصاحبها أحد شوقي بك بما عدل فيروا في المعاملة والمساكمة والقوة بما لا يبعد عنه ولا يدغم اعتراضاً وهو يخالف لا يحب التفرقة. لا غير من إرام الطالع بما لا قاذفة منه وإضافة الزمن على غير ما قلنا. وقد علم القراء أن ما فوضناه إجماعاً من الآيات إلى بعض ما نزل من المعونات لنا شفق عليه من الكتب المنسوبة إلى عامة الكتّاب والآيات بما نضبط بقصد الإفراد إلى وجوه المعاصرين والتميز إلى مواقف المثار لا بقصد الصلة أو التشبي ولا تلك العفوفة والجدال على ما توضع الأبر ورأيتهم يرضون فيذكر القالب والمغرب على ما يظنرنا في حال ولا يرى في شكنا أن تعرض لنا ذلك من متانة غير. فذلك طريقنا عند الردود مع التكرار لرابها ونحن على يقين من أن كلام الأبر لم يصب من اعتقاد أدبي المبر موشناً ولم يشجراً له وزناً لأنه لم يشتمل إلى على الصفات والتميز فضلاً عما يشتت من غيراً من حب التشبي لأمر لا يربط من ذاهبين لتزب البهيد به. وفي الله ذلك صدر الجزء السادس عشر من البيان وفي آخر بعض النسخ منه طعن لأحد رجاله المحدث في أحكام الخطاب البعارة المروءة بقصد خروجهم عن الغرض الذي ويحكم فضلاً عنها إذا ريد ذلك فلما اتضح هذا الجدل المبروت ووقف قصير المريد على الحق ثم أتت أنه يدعو إلى فوز في البلاغة فيجب إجماع عليه ونسج عليه إلى التكرار قاصلاً الأمر بعض الوجهية من أهل المبر وذوي القدرة على الأفكار العلمية فصرنا في إزالة هذا الإهم أو سطح الحق من المارة ونسج

هذا ما من لي إيراد من مما كذا مذهب المتأخرين لا أقصد به تهجم جانب أحد منها ولا الاستعانة على أحد هاتين أول من أقر بجزءه ولو من مودة كل منها بما يكمل لي تصحيح دعواي هذه.

والجمل لا أرى البيان من التفتيد في مؤانعة شوق بك والتصحيح في الرواس كما لا أرى. خاصة: الكثير من التوقع إلى إفساد مغالب الشعر أحياناً في كتاباته ومن تسلط التسلط على شوق بك هذه القول التي يجهل أن يقع في فرطت ماشوها السور وأن يقول مثلاً في بابية الحرب:

تنام خطوب للثقة لازل ساهراً وإن هو نام تسليقت تأكب

أذكرت بطل ساهراً والسر أتما يكون في الليل ولا حامية عنا الجواز. إذ يمكننا أن نقول: بات ساهراً لا جرم أن مثل هذا شعر سريع أبيه ذلك القول (١) ومع هذا فلا يحزن أن شوق ابتداء البيان ولا يبره. فليس في اعتقاد ما يكثر بأمر حسنة كالتخلص من معناه للفرق في الشعر.

وليل التامل ما شاء قلن أريد شوق بكيل مصر وصناعة العصر (تكميل)

(١) كان شوق بك التفرقة في بزر يكاني ورد على كتي الزان اعلم أننا من الإجابة من دون مذهب كانت إلا أحياناً من شكيب وما زلت مضطراً لأن يذنب منه الزكاء بطل لا بيا: ما بصرت في جوابه لديب وإدما هو القدر الذي لا أدري ما هي. لا أفرس لا هنا يقول على الصبر به.

إلى إرباب ولكن أهل القضاة الذين لا ينفهم موضع وثقوا حياءً سيئة وجه الأبر فقلت مسامحين قسح لا وسيل في الأفرع منه حتى انضوا بالمسقة إلى طوبى من المروق وثقوا الجيز. كل جهنم الجوزية في زهم بدوى أن ين الجيز والحق اتصالاً بالخط. واتضح لنا من غير واحد من أقوال اخواننا هناك أن في طلبة السامعين بهذه المقامد الشعر شكيب إرسال وقد دبت إلى جماعة من أرباب القافية والفتوة دس بهم بين أيدي أدبي الأبر سيئة ما تسكبه أجهر كذا وثقنا وقدما للفتنة من تنبه لانه يوم إن هذا المبر يشتم الأبر على ما صدر به في الأهرام مما قدمت الإشارة إليه. فليش الأبر أنه قد تبه ما غير فاقول وأذكر غير ناس وقد أيدنا الحق المذكور بهذا القليل نشر غير إحدى المقالات المشار إليها من قلم أحد خيانتنا أجيته. قد بدد ذلك ما يسره إن شاء الله وجهنا بعض المقلة المذكورة

قد قلت على المقالة التي نشرها الأبر شكيب إرسال في أحد أعداد الأهرام تحت عنوان: لمن عذبة عذبة. زعم أن يرد على البيان لما اتفقت به رواية عذبة المند لوقتها أحد شوقي بك فركبت عندي وعند كل من أطع عليها في القمي ممكن من البراءة لأقدام الأبر على مثل هذا الموقف المرق وتناظر على موانع الجزية والنقل ولا سباً بد ما اشتمر من عيوب قريب ما كان من مقلبه في هذا المجال وما عاد به من أسخريه والموانع لا يبرأ إلا أن يزيد في طبعه بد حتى لا يبق كبير ولا مبر ولا كرب ولا يهد إلى فضحت بتدويره وتناظره ويحكم على يتن من مبلغ علة ومغلف. وقد تم كل من وقف على كلامه في هذا الزاوية يشتم إلى كلمة القلم إصداً للمساكمة على غير كمال وصافية ستر الحقيقة تحت وقائع البسطة والتميز. والثاني سره كلام لا يسن له ولا يحول أصول القصة والحق بكثرة النقل في غير محله لإتمام من لا يعلم أن هناك حكماً بأمرنا وإسلامنا زائراً. وثالث وهو ما قبل السر

فيه الانحراف بالنسبة كيد من تأتد اليان بأنه سيق لا وبس في لي القناوز
 اسما على تليل صاحب الكاية فيا هو خارج من الرواية وهذا كما ترى لا
 ينطبق على عنوان مقال المذكور وما يرميه في يادي الرائي من انه يوسيه
 الانتصار له وانصحه منه. فإذا تأملت هذه الجملات كلها انتبت ان الامير لم
 يقصد الا لتكديده لصديقه. فوقي بك وتوسيع الخرق على التسبب في اذاعة
 خبره وتكرار الحديث في مقامه حتى يضيء من ذلك ما اسلم الامير في امر
 الدوا بانيية ما لا يزال صديقه متأثرا على الانسنة الى هذا اليوم . والذي يظهر
 من بعد ذلك ان الامير يعلو صاحبه فلا كما يعلو صاحب اليان فهو
 يتسدد بكوم الحق وسكون الحق ان يثنى من القريئين سيده وقت واحد
 فكان لاحدهما دية. متاراجمت الادبي ولا تروى سائر دعوى السلب والفتح .
 على ان شوقي بك في علم ان ردة سافا اذ كان من عاثر للتفالة والمكافرة
 في الحانها لا احتاج ان يمتدح في الامير ويستبين على كلامه في هذا الرد
 الذي لا يمد الا مشركا من الثانية بوالاكتفاء عليه . وبعد لا للامير وعلمه
 المند فاعول الدافع على ما لا تروى عليه من توبة ولا ترمية في غفلة وتوهم
 طرد امره في ابد بصيرته وقدموه حيا بالامير الخويجي الا وهي عذرة
 لبيان اني ترضى هذه الايام في احدى السيرة تافرا فيا سيده اليو
 واليو وتقرى ما بين شرقي اوصافا وفري في امير كما هي عالة القام بركة
 المند خاتمة الجوين والصيد على كونها اربعة سنه مكثا واصف و نيا واجب
 عليه حرمه اذ في الى الآفة والبقية فلا يله . كما بين ايدي العائين وب
 يالو ما يرى من تشويها وتشيدها وانصرف جملت ومرة تنسو الكثرة الى
 الدافع من طردته لنفسه وهي من ذلك كما ساقبت بالما بين لجان والمند
 وبعد هذا ذلك فكان الامير من اهل العلم الذي اقمه لكان في
 ترضيه به ما يخلص المصلحة والافشاء ولكن اصل طبعه في ما سيرة القضا
 وانا لما حسن تفكير كراية بمراتب الجرائد السليبية فاني في سيرة المرفوع
 كبرية الاطراف وما علنا فأن ان في انا باقة ولا يفرح من علم الادب ولا
 انه ومن جهة اهل التحقيق في شيء ما يسي على انقليس من القرب بعد هذا
 ان رى من طبعه من اهل الكلام والتميز بين ميسوه وقلموه وهو لا تكاد يفر
 في عبارة من طلقه او ركابه ثم لا يرضى حتى يصب نفسه سركها كما كمل اليان
 هذا ولا كنت ادر ان صاحب اليان لا يتناول قوة على تلك السلف
 ولا يوجب مثل هذا الكتاب في سيرة دعوتي الحية ان اتعب ردة طيلة لا
 دفعا من اليان فانه في ضي من ذلك ولكن غيرة على الحقائق العلمية ان تفرغ
 جمل تلك المصريات وحرم على الامعان الضمنية ان تتصل بتلك التزمات
 وودعا لهذا المعنى والشعر من التناول الى ما يفسر من اهل اذكر ذلك بتد
 ما يفسر من الانتصار واصبر كلامي فيا هو من القرض العلمي دون ما تروك
 في من القنترات التي لا قائمة من الرد عليه اذ في اودت ان اتبع كلامه جقة
 جقة وايين ما يفر من الزف واسطخ على الجبال الى ما يورث المال
 فلهذا الآن يا سيدي الامير. فهاك يا جملت نفسك حشكتا في ان
 وجدنا ميسوه اكلنا بغيرك من القبر الى مثل هذا التفلل لا يصادفك
 فيا من يدرك منه فليكن والا ابركك من تمام المستعم وسكنك عليك
 قد بدأت احبلك بكلام على امة الرواية فذكرت انك ان تهم الواد
 من انكار اليان احدا على ان التام المديري وهو مجيب من منك ذات علم
 اقله ولهمونا هناك اذ كان اوضح من التبار في حين الصير الا انك لا تلت
 ان شيرت كلامه يا دلي على انك فيه كذبتا مودة التطويل ثم قلت وقد
 يفتقر راجع الرواية بان ليس قد ما يقع تقديم كتابي بصل تاريخ عصر القديم
 ان عزيز مصر الآن وهو عرض الصد الذي اعتدوا اليان من المؤلف وان
 يمدد مدرا مقبولا كسعة منه ولكن بعد ان كسوة حقه من كذا كذا لذلك
 واقصيت ان في قوله

ثم حاولت التخلص من قول الكاتب وما كتب فليس هناك التخلص
 هناك ما طالب لك ثم كانت نتيجة حشك ان قوله هذا مثل ما خلا الكلام به

الشركة والكتب في حق ان تمام المدح هو مصدر ضامة المادس . قلنا
 اجل ليا الامير لفا رأينا مرة لكن كما يجب عليك قبل هذا القول ان
 تميزت مدح المادس وقصص الزورخ واليت شرعي لم كانت هذه الرواية
 خطية او قصيدة مدح فيها المؤلف القالب المديري حتى يقال ان نمة المدح
 كانت على من الكتاب مبرات المدح والتمكر ما كانت سرود حواد قدية
 لا علاقة باليادي اليو ولا ذكره فيا
 ثم انتقلت الى قديم علي بنك وجعلت هناك مكان احتياجك من هذا القول
 انه لا غراس بلاطل وان الطل غير ماعن من الجني : هذا لتفك بنسو التناش
 وفيه دليل على دقة فهمك وقوة بصيرتك في ادراك الماني الا ترى انك جعلت
 الطل هراس لا يهني اليو مع ان المؤلف يقول وجني تلك باضاعة الفال الى
 شير لطالب على كان يحاطب القراس هذا القوم لم ما يحلب الميدي اليو
 ومن كان هذا مبلغ فهمه مع هذه المصداح ملا يجب ان يكون كل صواب عتده
 خطاه . ثم عقلت بعد ذلك ما لا يبي به وصف زودنا ما بانك نمل الناصر
 التي يتلى منها التيات تصدعت من تلك التناصر الحاررة والطررة والكرين
 والمندوبين في زدت على ان جعلت الحاررة عتصرا في ذلك ما اطول بانك
 في كل مل

وانتقلت بعد ذلك الى قوله هذا واذا ترى بعرف هذا جلد قد اسند اخلاصك
 الى امائك قلت انك لا تجادل في غرض هذا القول لكن اعتبرت بان
 المؤلف ظالم عليه اليو ليس نفسه فهو في التار ان في التلم كما زنت على
 ان تبحت صاحبك بالصرع والمروء والسياسة في عالم الخلق هذا درك من
 ناخلي بصير

ثم انصبت الى الدافع من قوله احب اخوتي الكثيرين الى الامم
 ففكرت يا لريد عليو ودمت ان تصنع اعتراضات الخاسمي على اخبري
 في تحفة هذا التبرير لم تزد على ايراد قول الخاسمي نفسه ما لا خلاف
 شيئا منه ولا يمتدح شرعا في هذا المقام غير انك تريد الانتصار ان اهل
 الفضيل قد يخرج من وضو الى مدان آخر تحفل باختلاف مواقف من الكلام
 منها انه قد يتبعه من سق الضليل ويواد به بركة الوصف يعني ما تشن منه
 كما في قول الشاعر

ان الذي حلك الساة في نا يكا دعائه امره وطول
 فانه لاسق الفضيل هذا اذ لا يصد التظهير بيت دعاهم اليك الذي بناء لم
 وفيه آخر هي امره وطولت وهو ذهبا الى الفضيل لم يجد في البيت ما
 تظلم به تلك دعاهم الى الساة فاه . ومنها ان يكون الفضيل غير مبدع للمشك
 عليه المذكور في السيرة وقد عتلا على بولهم يوسف احسن اخوته يردون هو
 احسن الناس من بين اخوته وعلى ما قيل ما في البيت الذي اخترته من
 متولات الخاسمي وهو قول الشبي : ياخير اخواتي واعظهم و انت تحسبه غريبا
 آخر من خارج اهل . وقد تحفقت بعد ذلك بترك وسبك ان نورا مثل
 اميت خالوه ابياز هذه العبارة وانت لا تلم ليها من اجازها ولو تبصرت ما
 هناك وكنت من يدرك سر كلامه لوجدت غير خارج ما تقول واخاطب انك
 لو عرضت عبارة الفذرة على كل ما تشر به اهل في قول الخاسمي وفيه لم تجد
 لا تصحبا كما سراجا عليه الا ان يكون اهل ليا يعني الفضيل القيد وعليه لا
 ياتي معنى العبارة الا لسانا فانا لا تترك فيا في قديم اليان

وما استحكما لا اعتدك من قوله وانتم اعلا في القلوب حيث جعلت
 ان الاخلاق تاج على يمين يمين في البركة وادنا وبني اهل الحق هوبنا
 وبني الرقة اي سبل البر ثم استشهد على هذا الامير يا الشدة في لسان هوبنا
 عزو لصورته الاخلاق وهو شاعرا على الحق الاول . فامليرك ما المخرج
 وصورته لحي في القلوب بصورة بكرات قد خيبت ادانتها في جواب الاتلام
 وعقت عليها الحال مفردة اعرابا بالذلة . ذلك انك تصر صريحا متكررا حتى
 تغزرن صوبنا اليون شيئا وشيئا . فليسري اننا نلجم على عشاق العرب انهم لم
 يمشيوك الى هذا المعنى بذكورة في الغزالي وناقى استطاعهم واذن كبر لم
 يصطلدون به المحبوب قسرا اذا مع صيرتك البكر طورت مينا دعاهم وغر من
 الامر مرصا

ولا يقتصر من هذا استحسانك من الرأي العام حيث قلت اما الرأي فهو الرأي لا ريب فيه (ما قلناه) ثم قلت اما اصنافه بالعام فهو كاصناف اليلة بالعام (العباد بالله) ثم غلطت بين العام والخاص وعلقت بما لا معنى له من الشواهد على السمع الى أكثر ما تحفظت به عما لا حاجة اليه ولا هو في شيء من البحث الذي انت فيه واصل ما يطمح من قوتك انبت انك لا من الرأي العام كاد عريه . في جواب ما اذا بددت هذه المجهض كما وبن لكل تلك ان شيئا من هاتين العنفتين غير عربي ويكفي لقصاصة العبارة ان تكون كالكاتب واردة في كتب اللغة فانبت صورة التركيب التي عليها مدار علم البيان بل انك منك علم البيان ويأتي بأسرته ينظر اليه انك . ثم ماذا ترى لو قلنا انك في مكان الرأي العام الرأي الشامل والرأي الجامع او لو قلنا انك الرأي الشكلي والرأي الجمهوري ليست هذه الاقفاص كلها عربية لا ريب فيها بل كافي بك تصحيح كل ما سردهته كما حينا لان أكثر كلامك من امثالك هذه التركيب التي لا تنفع في لغتي ولا يفيها ذوق .

ولقد اعجبني بد ذلك ما اوردته من الاحتذار من قول مدني نصصا الجين حيث يزعم بان غير مدني في هذا الاستعمال لانه كان قد نكح من مثله ايام اجسادكم في باربع سنه اذا انقضت منه اكرمنا هريه ولخاطروك قول ما هو الى استعمال . اصبت فيها الاثير ان مثل هذا لما يحق عليه انشد القوم عندك عليه اذا عز ان يود ان هذا الاستعمال ان يهلك على يدتي منه لان يدفعك عنه ثم انية به دونك

ثم قلت واما باسما بسر المأمورية فلا يمكن ان اناخذ المأمورية عما لا يصح استعماله . قلت من مميزات الالف ان ذلك لا يمكن ان قلنا من ان يمكن ان لا يمكن لاحد سواك ان كان في من قرقه يمكن ان هل هو ما يصح استعماله وما هذه الامم حيا ودين رايك بل انك انك تصدق بالام الا سبيل كلام اخبرك من . فلان بالصفة . لا جرم ان من كان هذا بيله من مرة اللغة خلقا بان يحكم فيها اثباتا ويحق ويصدر من منة اسماها فيقول هذا يمكن ان وهذا لا يمكن ان

وانتيت بد هذا الى استعمال شوي بك البرعة والصدقة فقلت بانة فظن فيها جديرة من باسما من الفاظ الامانة وما كان هذا شرط دخوله في هذه المناقشة واثباتا فلهذا قدرا فاذ كان هذا مطرعا عندك فكيف يكون القرب . وقلنا ما ذكرته في استعماله المراسم بين المراسم قلت الحق فيها مع البيان ان لا تكون غلطة طبع فزمت ما على الحقن وكافة

ثم انتقلت الى استعمال البانة بين الاسرة فقلت بانة وارد الالف لم تعدنا ان ورد ولا في اي كتاب رأيته ولكنت انصرفت عنه الى قول كلام الحفاني في البانة واثباتا تعني معنى البيان خلافا لما ذهب اليه الحريري فاني هذا من ذلك . على ان سكتك الحفاني لما كان على عبارة الحديث الحفاني البانة وانا وليهم وقد نقلت هذا الحديث وقلت وفسره والبيان واضح من الذي فسره بذلك ان الالف بين القولين فرق لا يفي على ذلك . على ان قول الالف لا يسمم به حتى نكح قران هذا الحديث وما ورد فيه فظاهر ان الضمير من قولك وانا وليهم يعود الى مذكور قبل لا ال فظالمية تكون البانة يدع الحق وهو ما اجبت كتب اللغة على تفسير هذا المعنى به ولما كان ما قلناه ان الالف يسمم لم يوافقنا من نكح ولا سوا ان انكته من الفاظ الحديث وصانته بالحديث اشهر من ان نكح

الراد منها وفسرنا بما ينطبق على العراب . وانا اعلم انك بنى كلامك في هذا الوضع لتعلم ما فيه فقلت قول الالف انية يتكرر عند المزمعيتي شيء . فبقوة الحقيقة الاخيرة يا بطون على كتابة في حجر ما انكشفت لدهم حجر آخر كان مدركية فديما لا ينطبق على الاول حيث قلت الحقيقة وانقلب ذلك التاريخ . هذه عبارتك بنصها القصيص ولسانها التي واصل ما فيها لك جعلت تلك الكتابات متناقضة يتكذب بعضها بعضا ولا ينطبق على غير ما اذا كان الامر على ذلك فلم تنب في رأيك ان يكون ما انكشفت من تلك الكتابات آتوا اسوة التثنية مما انكشفت مما اراد اني اذا تلتقي خبران من مثل ذلك فكيف يمكن ان يرجع بينهما وبأي سبيل يترك الصادق من الكاذب . الا ترى ما يرد كل ما قلنا لك بتسوية هذا قد انكشفت لغتي وبنت في كلامك بالحلل بل يد ما ذهبت اليه من وجود التناقض بين تلك الكتابات . وانا الفصحى المعصية في ذلك انه لا كانت حقائق تاريخ المتقدمين مسطرة على احباره لا يمكن ان تنم من غير ما ترتب على ذلك ان كل حقيقه منا فظن بالبحر المكتوبة عليه حالت تلك الحقيقه باثباتي في التاريخ وكل حقيقه غير البحر المكتوبة عليه ارجع مدفوعة بقت ضائعة لتصل لوصول البيا من طريق آخر . ثم ذكرت قرقه ما عاصبه بانك ما كانت تتلقى قدرته تتنازل هنا ايضا الى موافقة صاحب البيان على ما فيه من النسبة وان لم يتم ما فيه من الحلق . وكذا قرقه رعين لا تتنازلين ولا تتعنتين فكيف سلت ما فيه من الفروض (كلا) كذلك لا التبت الى قرقه ثلاثين متوازية وتراوينا ثلاثية لم تردنا على قرقه فهو جائز (لا يخ) واعتضدت من قولك جواد الله والتاير بانك لم تمل ما سبقا وما هو المراد منها فيما لبت هذا يزيدك العرف على ما سبق هذه العبارة ثم ماذا فهمت من افراض البيان عليها . وكذا جنة كان الفصل فلا . . . حيث ذكرت بانها التي منها انظر فظن ذلك الله سكرنا بتسكت في هذا الة . وقوله جهنم اما في السكر ما تدين من السكر حيث قلت انك لا تسمع ماذا اشكل (كما بجنة المجلد) على البيان منه وكذا وكذا وكل افراض الى الاشكال . وقوله فقلت الزباجات ولم يترجم من الشراب حيث قلت اني في ظاهر وموعاة لا يترجم من طلب الشراب وهذا ايضا من اداة ذلككم وسه طوك باقول الكلام وقس على ذلك . فقلت به في هذا الموضع ما ظفرت فيه تمام البانة وانت تروناك قد لبست لتا تيب المعاملة والمزاوية ثم لمحت في صاحبك بالتدريج والاداة حتى انتبت ادهول والبحر هوذا على يد رعيه في اشياء من شره لا دخل لها في انت في ما اتقدي من بيان ما انت في من الشطط لتعني القام كانه في من جنة ما غرط لك من الاغلاط في هذا الة خلا ما انتيت عليه في مواضع وانا احيت المزيد بين يدتي من الملائكة في رواية آخر من سراج ما ان مدني اليه انتك اسرع من قدي الزناد والسلام على من اتبع الهدى

تقولا بدنان



تعقيب شكيب أرسلات

رد المؤلف على المراسم

ولما أوردنا تأثيل جوابي المراسم على ردحنا :

كل ينبغي من هذه

فقد تردنا في جواب (البيان) على ما آل به في جزئه الأخير مما لا خلاف في كونه ليس بجواب بل خطابين ، وكنا كتب الأستاذ من كل كلمة في الرد عليه تاركين الحكم في هذه القضية لأرباب العلم وأهل الدقائق السلم ليتسبوا ويتنا ويبنوه بل نحن مستعدين أن الحق ليس بشيء عديم ، ولكننا رأينا السكوت سلطاناً من جميع مآلوده فبدع برهم بمن لا يحق منه أحد تحقيق هذه أن قوله كان القتل وإن الرجل قد أكرم وأسلم وأنه إنما يفرق من يم .

فما كنا نقره من السطور نمر؟ أليس ما ندره من دوماً كما انخرض ما طينا جديداً ، فاما سائر ما آل به مما هو مخرج من موضوع المناظرة فكلنا كان لزاماً على طولي في ردده اليه وكيفية عليه ، ولكن ذلك ليس من شأننا فنقول : أما (الكتاب) وما كتب غريب نضاه (فقد أصبحنا في غي من تأنيدها بما نذكره فلو لم نقره من هذا الذي لا يسمع صاحب الرد هذه كلمة إلا التسليم ببروده على قول : (لنا رأيت رد) وما رأينا ، وما أكره . بل قد صمنا فيه لقل .

ونامتنا ما أصبح مضرة لاحتلال يكون مطروحة فلما تولد : كان يجب عليك أن تميز بين المباح وقصص المزاج وما لبت شعري هل كانت تلك الرواية خلية أو قبيصة مدحيتها للآلاف اللاتب التي تطلبها حتى يتلذذوا لذة المدح كما كانت على جادة اللع والفسك)

فجوابه : أن قول صاحب الرواية (الكتاب وما كتب) يمكن أن يفسد له

لا يفي (ما كتب) هذه الرواية ومدها

وعد (كتب) خبيراً كثيراً ، وأسأل من ياليد كما مستعداً من كتابه بنسة مولانا الطيوري على من غاضى تردنا وفكر في أجزائه هو فظلم دهره .

وهو على هذا الأقل بلغنا نظرية وسير أرواح البشر في هذا البيت الكريم

وسبيلك إن كنت الأثرية له أنه صابر نظري وقد أصلا حوض العز من قلعه .

ولا نل بعد هذا من أن هذا الشيخ هذا الضرب الذي قال وهو أنه يجب أن يكون كل ما يكتبه الكتاب خلية أو قبيصة يمدح فيها صاحب سببه . فمدح عليه

كما يجوز له الصمت بنسة ذلك السيد . فاما خرج من ذلك الصمت مرق من فضل مولانا عليه وانقضت مدة إيداعه فصار محطراً عليه الصمت بنسبه بين الناس

وانقطع ما (بين الدنيا والأشياء) كما هو مقتضى كلامه .

وأما (جن ذلك وذاك) فبعد أن قلنا أنه إن القتل هذا جازي لم يبق على الظاهر مداراة في حق الجانيات والتشاكل الفلاني والبلاني وما يقتضي هذا .

فأما قوله : أنا أخذنا القتل إلى التراس لا ليهدي اليه لمن يرجع إلى جابرنا

الأول من معصودنا وليس درجة هذه المعصية من النسخة . كما أن قوله : أنا جفا المبررة مفسراً حديثاً لتفصيله أجدنا جابرنا بالمرور وهي منه :

(ليس من الضروري في سبحة كنهه أسيداً ، جميع الفاضل التي تخرج إفر

وذكر المبررة والمطوية والكرون والبيرويين) فمرسها في جميع هذا المبررة .

هل يستلزم منها أن المبررة معصية فيها متصراً من المتصير ؟ وهل يقول ذلك أحد ؟ إلا إذا جاز خريف الحكم من مرفهه .

وأما تركيب (زبد أفضل أخوة) فله يدل أننا لم يكن من يستعمل هذا التركيب

ولما قصدنا بلفظه أنه أن سلة خلافة كنهه قد حصل فيها من الأذن والرد ما لا يمكن أن يكون ظن من أدب راسخ مثل صاحب مطرد الله وأن هو يملكه ليهدل

إلى مدل هذا التركيب لا وهو يرى أدب الدين أنجزوه ويحبرونه فيه وذلك مثل ابن عابره ويحضره من قول النبي . وقول صاحب البيان : أن ليس هذا مقصود من

خاطره لا يسلح به بل يلا . ولطفاً في ذلك قلنا ذلك وهو من يعلم ما ينقل وإليه ملنا يقول .

ولا كان إضراف البيان على هذه العبارة مأثورة كثيرة من دقة التماس وهي بين الأيدي ولكن لطفاً في تدقيقه هناك فن غدا نقابل الأستاذ بآراء لطيفة وبرجاسة تلك من عدم ولا جانية بما أن إحاطة الوقت في قلعه ومنه يعلم أمة القرئين .

وأما (الاطلاق) فلا ينس البيان أنه منسها في البداية قولاً واسعاً بمعنى العلات قتال مناسه : (ريد الاطلاق واللاق وعبرنا تألي هذا الذي أنما الاطلاق جمع خلق والكسر وهو انتهى التفتيش . ففتش كلمة الله لا يمتثل أدن مناطلة أن الاطلاق في التفتيش منحصرة في هذا الذي بدليل قوله : (أنا) قلنا : بل الاطلاق تألي بغير سوا التفتيش فتألي جماً لئلا يحرك معنا تألي بمعنى البكرة والميل للملق البكرة ومعنى الرضا ، مطفاً وأشد هذا النطر من السنان

• عيرنا بصوت الاطلاق •

فدلى على عدم المحاصر الاطلاق في معنى التفتيش كاذب عليه ، فظاهر أن صوت الاطلاق في هذا النطر لم يقصد به صوت الأشياء النفسية

ثم قلنا في هذه الأمولات وهي البكرة والميل من معنى التفتيش والملافة ما يستعد لربطها بغيرها ، وذلك لأن الميزان يقع لأول ملازمة ، وهذا للملازمة شديدة ، فكان من التفتيش أنه طرق كنهها في كلامنا هذا ، وإلى أن التفتيش وأويل الاطلاق لجلال والكبرياء وأشد يترسم على عقاق العرب الذين لم يسبقوا إلى هذا الذي زعمه ولا ذكره في أفرام الرقيقة قال : (وأذا كان لهم ما يصطادون به المحبوب قسراً اذا سمع صرير تلك البكرة فخرزت عياده هذا) إلى آخر ما ذكر .

ومعتقد أنه بزم تفسير القنف بمناه الحقيق وإلى الجاز من لفظة المبررة حال كون الميزان هو نصائبي ودينا . وطبيعة نصير يترسم من الآن ضامداً إذا أخذ تفسير (أدانك الله ليس المرح) أن تفتيش المرح يبا وتصور تلك الكليات في الآلهة وقد أمنت عليها الأمانة تتركها

وقالنا في : حي الفرجي ، أمدت أن نقيم منه سوى مجرد حي التتود وقالنا ليل :

جبل اللع الجليل تباير إلى القمن جابع قد فرغم وعرفنا في من الفرجي الضاحك والكبير .

وقالنا قول من رجل : أنه يمر الليل ، وجب أن نلطم بين جوارحه الأمواج وكثر فوق رأسه الشن ولما قال البيان أن نفس جارت التي تكبها (يصطادون المحبوب) نفس

يعتبرونه تبين أن يكون المحبوب فرلاً قد سيد بشرك نسب له أو سمع منه فلو أنه فاعذ وسلم وشوى على التار كما ينقل أصيد ، ولا يهتوب إلى يداه في الحليقة .

وهكذا نفهم في تفسير المرئ كله في هذا النطر . ونامتنا ما يمدح فيها حيثش من حال المبررة لا بأصلاق التلوب فقط بل بأكثر صفات هذه لفظة الشرعية ، مع أن

السلام لا يفتي على واسع صلب المسترض ، منه حليقة ومعه جاز . والحليقة هي لفظة المال على ما وضع له في الأصل . والمجاز هو ما ريد به غير المعنى المتروك في الأصل ، وهو من جزأ أي انقل كانا يردون به الاعتقال من مقصد إلى آخر .

فلما قيل : ريد أنه قد كان زيد إنساناً والأسد حيوان كأنه قد فصل الميزان من الإنسانية إلى الأسمية فوسم بينهما هي الشجاعة .

أو قيل : زيد بحر الفرسية هي التكرم وهذا هو أم أرباب البيان بل قال بعضهم أنه مع البيان بأحده

ومن حسب أن الناسي البليان اليوم يوجب تفسير كلفظه بمناه الأصل مستغراً

• رد المبرر وذكر المحبوب من ذلك الأمر الفكر ما لامل له إذ الأمانة بين الحيات والقلب في معنى الارتباط تترك بأدلى تأمل .

وأما ترجمه على عقاق العرب الذين لم يسبقوا إلى هذا الذي فرغم الله من يتركوا معنى إلا وقد استوفوا .

وهل لنا من طلق أن خرواً وأفضع فجعة من جيتون ليل غيو الذي يقول :

فتب جد ليل وجب جد ابها . وأما قول ليل في قوله : كيا

وجيتون ليل هذا جيبه وقد استشهدوا بكلامه في كتب النصوص . وقال العرب الفرجي وهو الجبل ما يقوله بقوله ما يدوح .

ومن حذر لا أسأل التركب منك . وأطلق ومعنى باليت كما صا

وأطرن أننا أنجنا من هذه المتصور ما فيه قطع بين جيتون ليل كون (أنجهم

اصلا في التلرب) جائزة عاتلة وإن الاطلاق على معنى السلائق أيضاً ، إلا أن كان

المرضى أمم بلغة منس من جيتون ليل والتعريف الموصى وحيثه لا كلام لا :

الهلال

مجلة علمية تاريخية علمية أدبية
تصدر مرتين في الشهر
نفسها

جرجي زيدان

قبة الانكسار عشرين سنة سرى في السنة الأولى لتأسيسه و ١٢ سنة في ١٥ في الخارج

باب التقيرظ والانتقاد

في حذاء القديس في رواية غرامية تاريخية لنجاح برودة للظاهر المصري
الظاهر القديس أحمد بك في أحد مواعيد الكيان المصري . ضيقاً تاريخ مصر على
عهد رمسيس الثاني الملك . بمرور يس الذي انشعب بصره وعرضه . أين علانوا
السياسة بالحد والاشام وسائر الدوا المهور سذ وب وثلاثه وثلاثين قرأ لفضل ذلك
بسط حادته المصريين والمحدثين وعلاهم وهرامهم ومعتقدات في تلك الاجيال الخلفه
وزن الزفاف بالعمار وادمت المحدثين طلاقاً ورفه . والرواية سلسلة الصبارة وشبهها
سبله المأخذ مع بلاغته وتدل على سلامة خلق مؤلفها . وقد حلى جيداً باسم مؤلفها
المصري المخلص لجيلها عده لسنه وهراماً باللائمة آخره الله من الادي البهاء في
منعطف القلم يلدو

ولم يتبع حديق المؤلف القاضل في الاشارة الى بعض المباحث التي افشل جيلنا
ابرمها فثانيتها بغير ما فعله من لثرون التاريخ على ان بعضها وقع مع سيرة سبق
اليه للعلم علقاً منها لولا صفه ٧ ان حوادث الرواية وقعت منذ خمسين قرناً ودهور
ان رمسيس الثاني من اهل القرن الرابع عشر قبل الميلاد فلا يجوز حياضت الرواية
القرن الثالث والاربعين ويعد ان يقع مع ذلك من جهل في التاريخ ما فعله من

طلو وندلو ومقصوداً كمد مصريو في القديس ان رمسيس هذا حكم مصر سنة ٢٢٠٠ سنة
وسمى الى ذكر بلاداً جبالاً القديس القديس والحد القديس على ما فعل بطلق على جزائر
في قارة اميركا لم تكن معروفة قبل اواخر القرن الخامس عشر للميلاد . لمكة يريد
اشهام المند الى ملكتين شرقية وغربية في عصر رمسيس ما لم تفه جليو . ويأخذ
من سياق الرواية ان المصري تكن من نالي آتيم وطبرارة المند مع نصرة اجهابها
وما حطان جالم اسع بطلو . وذكر صفه ١٢ مارة التورم المتناسي قبل يريد
ان كان معروفاً في تلك الزمان وما دلالة . ورأياً الشيخ المدي السائر في تلك
البيوت المند (صفه ١٨) يمتطي . بسنك بسنك يمشك قبل . براد يو معدت
المتشبهوم المعروف الآن وصل دلة التاريخ على استخدام ذلك المند في عهد الفرعاسة
ورود في خلال الرواية ذكر كثير من المحرمات القديسة القديسة كالانسان الخائف
الذي بهرتوراً بانراً ولا لبال الفراس الطويل في اجرام الجمال والسر في صورة
الفرقة والبلقاء . الاسود وغير ذلك من غرائب الخرافات وجمال لما ان المؤلف
لا اراد بايرادها بان ما كان بسنة اهل المند في تلك القصور وكلكه اورد خبرها
على لما توكن يمتد حقيقياً أثر يغيرها انتقاد اهل هذا المندرك
تلك المند ما خطر لها استقصاها وقد يكون لغرض المؤلف مدحها او روجه
انليها دي في كل حال لا يخط من قدر حديق ولا شيء من طائر شهر

قيس مصدرا لبرادى و هذا امر البريات
طوبى لرجل وادادى و انبت الخبثات

جزى الرجل بوجهه يا شاعر محمد
و بنى الخبيات حرة في القبيات

قيس و يا شاعر عليك و تتم الحياة
في العصر الوفيات
بمدن مصرية اليه

أمرت قيس
شعره طارا و هتكت المرات
و انقضى و صلات

ابعدت الخير الى ندم و وقع الشر على شلم
و حثت الضيق الكحل اعمد
و لكن قيس لا يجمع
لعله فخره حكاه مثاله

و لكن في طبع الناس را
فردا ليس بميلو الناس و من و لكن في طبع الناس را
صاحبه تان من خير و شر فخرها يصدق مسما
في حد الخير اصدى و هو بالحب اخلق
رمم الله مصبة لهرى الخير و فقوا

٢ كما مر بنا جعفر الشيباني
٣ فلم يجز به انه الذي لم يسجد لم فخرنا
والمسجد بغيره فتمت الحجة في المسألة

~~فما لم يكن~~ ~~وكانت يد المشتري~~
~~جوزت له~~ ~~وكانت يد المشتري~~
~~فما لم يكن~~ ~~وكانت يد المشتري~~
~~فما لم يكن~~ ~~وكانت يد المشتري~~

١ قيد زياد انظرنا ان الله صريح العبد والذكرى

- ٥ أمن في شتم الله بما في حق الزمرا
- ٦ في المصالحات
- ٦ فقد تنزه بأدنى في الكعبة الفراء
- ٧ فما لم يكن الركن وبت يده الشتر
- ٨ وقيلنا القرآن من قبل ومن قسرت الزمرا
- ٩ شفاء نادى الله في سام العبرى
- ١٠ وماذا قال ما تاب من العشق ولا استبرأ
- ١١ ولكن قال يا رب ملكت الجنة والشترا
- ١٢ فليت الضمير كان جدى ليتى هو الصرا
- ١٣ وانه كان عدو السر فلو بطل لهما سرا
- وحيار بجهلهم لى
- ذهب في رتبة المفضى لا لوديقه أفره
- بعض ما حدثت من حسن محبة يا زيار
- ثم ماذا كان ثم كان نادى والار

GRAND HOTEL CASINO

AIN SOFAR

DIRECTION

NAGGIAR FRÈRES

AIN SOFAR

(LIBAN)

من أفتح الطود في ذراع
وساق في العزم من نور
يسير من عالم جديد
هذا كله العالم قات
فوق درى الشمس بايع
ومن فلول ومن جلال
يحيى العزم والجسام
وإدوع العزم في شراع
تأبوت رسي إلى الباع
لنا لم تعلق العزم قاع
عزوزنا زوال المطاع
من المردقات والمناج
ومن فضائل ومن رماع
وجعفر الشرب والسماع

وحمود وفوزينا
نعم تبصر من الضلال
نعم أقامه من أكرم
نعم جرت على المرس والطاع

مستدرك
 منة مودة الجيب والذراع
 شجرة شجرة
 زخيرة الحى والرباع
 كالأدوية
 نعت - يلمز النواحي
 كتبت على الحمة البركى
 ذقن فى ما تم اليه
 رعية ن دقا

من جاءهم من خيال الله
 جرس الى غايه الخداع
 من جئت الله فى علم
 وهو الحالى وقول الله فى آية
 دريت تابع بناء بان
 من غفلة الله والرماع

(LEAN)
 AIN SOFAR
 NAAGIAR FRÈRES
 DIRECTION
 AIN SOFAR
 GRAND HOTEL CASINO

كثيرا ما يتردد في السيرة العذرة في اوتس والشارع الخنزير بالحب والبار المزية التي
 بالمرحان العذرة المهرج بالمرودة والورثان. كما في بالمرحان بالمرودة المزية التي
 وأعلم العذرة في يد يد بالمرودة. وكان بك اهدت الى لم تاليم وجيلي
 - جعل تفرج وحسب على مشي تفرج في حارت الوردية في الزمان واهلته الوردية
 بالمرحان فاذ العذرة المهرج بالمرودة والورثان. كما في بالمرحان بالمرودة المزية التي
 وحسب شئ وذا العذرة المهرج بالمرودة والورثان. كما في بالمرحان بالمرودة المزية التي
 من العذرة وذا العذرة المهرج بالمرودة والورثان. كما في بالمرحان بالمرودة المزية التي
 سنننا بالمرودة في العذرة. من اذ العذرة المهرج بالمرودة والورثان. كما في بالمرحان بالمرودة المزية التي
 فوكدة العذرة وشارة العذرة المهرج بالمرودة والورثان. كما في بالمرحان بالمرودة المزية التي
 مع سادة وشارة العذرة المهرج بالمرودة والورثان. كما في بالمرحان بالمرودة المزية التي

القصة العذرة المهرج بالمرودة والورثان. كما في بالمرحان بالمرودة المزية التي
 القصة العذرة المهرج بالمرودة والورثان. كما في بالمرحان بالمرودة المزية التي

وإذا فأتاك العفات إلى لنا
فمن فقد شاب وجه الشمس
[الشرقيات]

على يدى عن بنى مصر لصالحكم
فأصبروا لصالح نساء العرب
[حافظ]

وأنا المظنى بشايع مصر
من يسن مجد قومه صان عرشا
[الشرقيات]

فصول

الوافع الادبي

- تجربة فلقية
- شوق ومصر الفرعونية
- متاهات أدبية
- عالم القصائد الخمس
- كائنات ملكة الليل
- شوق وحافظ في الأطروحات الجامعية
- مناقشات
- حول كتاب (الشعر وصنع مصر الحديثة).
- رد منح غيزي
- تعقيب على الرد

شوق ومصر الفرعونية

عرفان تهيد

تحتل مصر الفرعونية مكانا مرموقا من أعمال شوق الأدبية ، النثرية منها والشعرية . فقد أفرد لها أربعا من مطولاته النثرية ومسرحية من مسرحياته وبعض المقالات في « أسواق الذهب » وكثيرا من قصائده في « الشوقيات » . كما أنها كانت موضع اهتمامه ليس في فترة واحدة من حياته الأدبية ، بل كانت كذلك طوال تلك الحياة ، وإن كان قد أبدى بها اهتماما خاصا في السنوات القليلة التي انصرفت من ١٨٩٧ إلى ١٩٠٢ .

وعلى الرغم من هذا النصيب الموفور الذي حظيت به مصر الفرعونية من اهتمام شوق وشاعريته فإنها لم تحظ من اهتمام الباحثين في أدب شوق بنصيب يتناسب معه نوعا ومقدارا . وهو أمر يثير الاستغراب لاسيما أن هذا القطاع الفرعوني في أدب شوق والشعري منه خصوصا يزخر بالشعر الخالد ، وله مساس بكثير من القضايا والأسئلة التي يثيرها النقد الحديث . والقيام ببعض هذا الواجب وسد هذه الثغرة هو موضوع هذا المقال ، الذي يتناول نصله الأول الآثار النثرية في هذا القطاع الفرعوني ونصله الثاني الآثار الشعرية .^(١)

منهم . ابتدأت هذه الفتح العلمية بمجلة نابليون ، وجاء في أعقابها اكتشاف حجر رشيد ، وبمعدا حل رموز الهيروغليفية على يد الفرنسي شامبليون . فكانت بارز التي سكنها شوق أثناء رحلته للعلم مركز المصريات المهم - وبها الآثار المصرية كالمسلة المشهورة في ميدان الكونكوردد - واهتمام علمي وأدبي شديد بالحضارة الفرعونية ، الأمر الذي لفت نظر شوق إلى أهمية هذه الحضارة التي شرع ذلك الشاب المصري الحاد الذكاء أنه أحق من الغريب برعايتها عند رجوعه إلى بلده .

وكما كان الفرنسيون بالفي الاهتمام بالمصريات في باريس ، كذلك كانوا في مصر عند رجوع شوق إليها ؛ فكان العالم الكبير

واهتمام شوق الشديد بمصر الفرعونية يدعو إلى التفسير . فآثار الفراعنة كانت ماثلة قرونا طويلة لشعراء العرب ، ومنهم معاصرو شوق ، ولكن هذه الآثار لم تظفر منهم إلا بمقطوعات قصيرة أو بقصيدتين أو ثلاثة كما يلح من مطالعة ديوان البارودي وإسماعيل صبرى وحافظ إبراهيم^(٢) . وللإجابة عن هذا السؤال أبعاد كثيرة جئنا منها في هذه المقدمة بعد واحد .

من المسلم به أن رحلة شوق في طلب العلم إلى فرنسا كانت من أهم المكتيزات لشاعريته ، ولم يكن شوق في حاجة إلى فرنسا لتثله على تاريخ مصر العربي والإسلامي ، لكنه كان كذلك حبال التاريخ المصري الفرعوني الذي فتح أغلاقه المستشرقون ولا سيما الفرنسيون

التي هيأت له الأمثلة لكبار الشعراء الذين تركوا وراعمهم آثاراً ثرية خالدة . فكان شوق في هذا مستلهماً هؤلاء الأدباء الفرنسيين العالمين والذي أثاره شعوره بالقلمة وحسب التفوق أن يجاريهم .

٢ - ومفتاح السؤال الثاني أيضاً في مقدمة «الشوقيات» . ويذكر القارئ أن شوق كان يعلم بالرجوع إلى مصر من باريس وهو يعمل لواء التجديد في الشعر العربي وفي أهم قطاعاته وهو المسرح . ولما صدم بإعراض الخديوي توفيق عن مسرحه تعدل مساره الفني طوال حياته ولم يرجع إلا في المسرح إلا في السنوات الأخيرة من حياته في ظل هذا الإطار أو المسار للعدل يمكن أن يفهم تأليف شوق لهذه الرباعية الفرعونية : إذا كان القائم على السدة الخديوية معرضاً عن المسرحية كفن لا يلقى بشاعر العزيز فليكتب هذا الشاعر الروايات كعوض عن المسرحيات ، وهي جنس أدبي ألقى بشاعر القصر . ولكن موضوعاتها ليست مصر الحديثة ، كما في «هل بك الكبير» التي قد تثير حساسية الخديوي العلوي ، بل مصر الفرعونية المتأدية في القدم والبعيدة عن الأسرة العلوية .

٣ - ولكل واحدة من هذه الرباعية مغزى ، بل مغاز غير أدبية توىء إلى مصر التي عاش فيها شوق - مصر الاحتلال الإنجليزي^(٩) . وهي في هذا تكلمة لشعره السياسي الصريح ضد الاحتلال . وتكلمة للحكايات الرزوية التي أجراها على ألسنة الحيوان في «الشوقيات» الأولى ، وكل واحدة من هذه الرباعية لها إجماعات إلى للشهد المعاصر حوالي سنة ١٩٠٠ .

«فصلنا للفند» ، وعظما ورسميس الذي يفتح شرقاً حتى يصل إلى الهند الصينية ، توحى بعظمة مصر التي احتلتها بريطانيا ، مصر التي وصلت فروعها إلى الهند الصينية - إلى أبعد من الهند التي احتلتها بريطانيا وأبعد من سرينديب التي نفت إليها عمود سامي البارودي . وهناك تفاصيل قد تكون إشارات خفية إلى الثورة العربية^(١٠) .

«ولادباس» قصة ضابط مصري ، حاس (أمازيغ) ثار على آخر الفراعنة «أبراس» وجعله الشعب ملكاً عليه . وكان قد فاز بحب ويد لادباس اليونانية ، ابنة صاحب جزيرة ساموس . في صراع حمري بينه وبين بهرام الفارسي^(١١) . والرواية بها أصداء سياسية واضحة عن الثورة العربية . والاحتلال . ويشبه أن يكون «حاس» رمزاً لأحد زعماء الثورة العربية ، ولعله البارودي الذي كان شوق يحمله عكس عرائي^(١٢) . هذا ولعل في الرواية أيضاً محاولة لتأكيد مقاله شوق في مقدمته للشوقيات عن جدته اليونانية غراز ، وكانت سبية من سبيل المورة عاد بها لإبراهيم باشا وأعنفها وقد رثاها شوق وقال فيها :

ومالكونك في سوق ولكن لدى ظل القنا والرهفات

ولهذا لادباس اليونانية يوقى بها إلى مصر ليس من سوق الرقيق ولكن معززة مكومة وقد فاز بها البطل المصري حاس بعد صراع مع بهرام الفارسي .

ما ريت فيما حل دار الآثار ، ثم تبعه ماسبيرو الذي كتب الكثير عن مصر القديمة ولا تزال فهرسته أساس فهرسة للتحف الفرعونى إلى الآن . كما أن ولي نعمة شوق ، حياس حلمي ، أسهم في جمع الآثار للصربية وإقامتها في للتحف الخالي (كما يفهم من النقش اللاتينى) حوالي سنة ١٩٠٠ .

إذاً تعرض شوق تعرضاً قوياً لمصر الفرعونية من هذه الأوساط التي كان يتحرك فيها ، في باريس قبل رجوعه إلى مصر ، وفي القاهرة بعد رجوعه . فلم يكن عجباً أن يتعكس هذا الاهتمام بمصر الفرعونية في أدبه . وقد انعكس هذا الاهتمام بمصر الفرعونية في حياته أيضاً فقد كان لشوق غرام خاص بالأهرام . وبعد عودته من المنفى اختار الإقامة بالجيزة قربها من النيل والأهرام ، وكان يزورها كل جمعة مع أسرته ولم يكف عن هذه الزيارات إلا بعد انتقاله إلى داره الجديدة بالجيزة (بعد عودته من المنفى) ، لأن الأهرام كانت ترى من البيت الجديد^(١٣) .

١ - الآثار الثرية :

تتألف آثار شوق الثرية في مصر الفرعونية من الأهل التالية : أولاً : أربع مطولات ثرية هي : «عذراء الهند أو تمدن الفراعنة» وقد صدرت سنة ١٨٩٧ ، و «لادباس» سنة ١٨٩٨ ، و «دل وتيان أو آخر الفراعنة» سنة ١٨٩٩ ، و «شيطان بتامور» من سنة ١٩٠١ إلى سنة ١٩٠٢ . ثانياً : المقاطع المختلفة والمبعثرة في «أسواق الذهب» .

وكما ناقض شوق في الحديث عن مصر القديمة في هذه الأهل الثرية ، نراه ينتفن في الأجناس الأدبية التي أفرغ فيها أذنه الثرى الفرعونى ، والذي يمتلئ في هذه الآثار أولاً : فن الرواية ، كما في «عذراء الهند» و «لادباس» و «دل وتيان» ، وثانياً : فن الحوار ، كما في «شيطان بتامور» ، وثالثاً : فن المقالة ، كما في مقطوعاته في «أسواق الذهب» . وتمثل للطلوات الأربعة - التي نشرت في غضون خمس سنوات ، والتي يمكن أن توسم بالرباعية الفرعونية - الدور الفرعونى في أدب شوق الثرى والموجة الفرعونية الأولى - أدبه . ولقد جاءت الثانية في العشرينيات من القرن الحاضر ، بمجلة في سلسلة المقصائد التي وجهها إلى توت عح آمون بعد اكتشاف قبره . وهذه الرباعية الفرعونية تثير أسئلة كثيرة :

أولها : مالذي حدا أحمد شوق - وهو الشاعر - أن يكتب هذه الرباعية الثرية ؟
ثانيها : ما أهميتها ومكانتها في مسار الشاعر الفني ؟
ثالثها : ما مضمونها ؟
رابعها : ما مكانها وأثرها في الأدب لمصرى الحديث ؟
خامسها : ما صلتها بشاعرية شوق وتصوره لنفسه ؟

١ - مفتاح السؤال الأول هو مقدرة شوق الثرية التي صدر بها الجزء الأول من الشوقيات والتي نبه فيها القارئ إلى أن الشاعر في مقدوره أن يكون ناثراً ، عكس الأديب الناثر الذي لا يستطيع الشعر ، وكان هذا إلهاماً من شوق إلى قراءة شعره أنه سيقيم بتأليف سلسلة من الآثار الثرية . ولو هذا كان شوق متأثراً بتألفه الفرنسية

على القطع الفرعوني ، ويمكن أن يتخير مثل له في تاريخ الرواية المصرية .

ثانياً : أما مادي «الرواية الاجتماعية المقامية»^(١١) و«شيطان بتنامور» يمكن أن يتخير من رواد هذا الجنس الأدبي . فهذا العمل قد صارح وجرى للمجتمع المصري في كل أبعاده ، وقالب حوار ومقامة . وقد ظهر في حين كان محمد الميمني ينشر «فترة من الزمان»^(١٢) وقبل أن يظهر لحافظ إبراهيم «ليالي سطحي» بأربع سنوات .

إذن هذه الآثار الشوقية للخمورة لها مكانتها في تطور النثر الحديث . وإن كان شعر شوق قتل نثره وأخمله عند القارئ المعادي والفتنة الكثيرة فيجب ألا يكون الأمر كذلك عند الباحث الشوق والفتنة القليلة .

(٥) وعلى الرغم من أن توظيف القطع الفرعوني في التراث المصري كانت رسالته اجتماعية وسياسية أحب شوق أن يلبيها نثرًا ، فإنه لا يمتثل أن يصرف الشاعر الكبير وقتًا وجهودًا ولا يفتتح شعره به ، وهو الشاعر قبل كل شيء . ودراسة هذه الآثار النثرية دراسة متأنية تؤدي إلى النتائج التالية التي لها علاقة بشعر شوق وشاعريته :

أولاً : أثران^(١٣) من هذه الآثار لها مساس دقيق بشوق وتصوره لنفسه كبتنامور مصر الحديثة لأسباب «شيطان بتنامور» . وهذا العمل ملئ بالقطع الشفافة الموحية بهذا التصور والانتقال الذاتي مع شاعر مصر القديمة الذي دعاه «آدم الشعراء»^(١٤) وتصوره لوظيفة الشعر في المجتمع .

ثانياً : نثر هذه الآثار الفرعونية جيد وبلغ على ما فيه أحياناً من الألوف والمطروق . ولما كانت اللغة وسط الشاعر الفني كانت هذه الممارسة للوسط . ولو كانت في قطاع النثر - زيادة لسلطان شوق على القصصي وتوظيفها كأداة تفكيره ، الأمر الذي - ولابد - كان له أثره في مقدرته المعجبة على إدارته اللغة العربية في نظمه .

ثالثاً : وهذه الآثار مهمة لدراسة شعره القصصاتي في مصر الفرعونية . فيها مقطعات شعرية فرعونية يجب أن تصاف إلى ديوانه . وأهم من ذلك أنه نثر بعض ما نظمته في المستقبل ، كقطعه عن النيل في «شيطان بتنامور» التي ظهرت بعد سنوات كراتلته الثانية في النيل.^(١٥)

ولم ينس شوق مصر الفرعونية في مقالاته التي نشرت بعد وفاته في كتاب «أسواق الذهب» فضلاً عن ذكر مصر الفرعونية ذكراً مستفيضاً في مقالاته «قناة السويس» و«البحر الأبيض المتوسط» أفرد لها مقالاً خاصاً أسماه «الأهرام» .

وهذه المقالات أطلق بشعره في مصر القديمة من رواياته النثرية ، والكتاب عرض لأثراته في الحياة والناس والتاريخ . وفي القطعة التي عن الأهرام أصداء من شعره . و«أسواق الذهب» يجب أن يتخير

أما «دل وتيان» فهي تكله وملحن لرواية «لاياس» ، وتصور غزو الفرس لمصر زمن قبيل وجرام «دل» ابنة الفرعون بقائد الحرس «تيان» ، وعناية جادى بن منجاب صاحب الحفود ، ودخول الفرس لمصر ، وصهر «دل وتيان» . والأصداء السياسية لتاريخ مصر في القرنين الأخيرين من القرن التاسع عشر واضحة ، وأهمها الثورة العربية والاحتلال الإنجليزي . ومقدمة شوق «لدل وتيان» قيمة، وتؤيد ما قبل سابقاً في هذا اللقاء عن سبب اهتمام شوق بمصر الفرعونية ، ومنها هذه الجملة التي تشرح مذهبه في معالجة هذه المواضيع الفرعونية التي طرقها غيره من الفرنسيين والألمان ، ولم يشط ذلك من عزيمته فقال : «وأول الأكلام بأن يزور مقابر الوطن ويقف على خرابته فلم يرى تمسكه يد مصري» .

٤ - ورواية الرماية الفرعونية - «شيطان بتنامور» - تختلف عن سابقتها الثلاثة في جنبها الأدبي . فهذه ليست رواية كهذه السابقات ، ولكن حوار أجراه شوق مع شاعر مصر القديمة بتنامور^(١٦) عن مصر المحتلة ، مترجماً فيه أسلوب شهزاد في البوح والكتان . وهذا الحوار منعم بألآء المرحبة في نقد الحياة السياسية والاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية في مصر لعهد .

إذن هذه الرماية الفرعونية أهميتها الرئيسية ليست في عالم الفن الشوقى . هذه الرماية تؤلف قطعاً مهمات في عالم شوق المعزى ، وأهم عناصره هو احتلال بريطانيا لبلده ، وكيف كان هذا شغل شوق الشاغل ، فهي تذكارات وطنية شوق . وهذه الرماية الفرعونية تصاف إلى شعره القصصاتي في تأكيد ما قبل عن وطنية شوق ، ولعلها تجس ، بل تفصح ، عن خواطره في الثورة العربية لم يسبح شعره القصصاتي بالروح بها . وفي رد شوق البالغ على محمد فريد إضاح ودلالة على مكانة هذه الرماية عند شوق . فالغالب أنه لم يتخيرها أدباً بقدر ما احتيرها إضاحاً عن وطنيه وتخدمته لمصر . قال يخاطبه بعد تعداد الرماية الفرعونية «ولو اطلمت على هذه الآثار التي تقتنيها رباب الحجال وبفهمها الرجال والأطفال لعلمت كما علم كثير من العقلاء قبلك - أنني كما وصفني المرحوم مصطفى كامل ذلك الغدير الصافي في لغائف الغاب بقى الأرض ولا يصبره الناطرون»^(١٧) .

هذه الرماية قلما يذكرها مؤرخو الأدب الحديث ، وعندما يضعون يكون الذكر هامياً ولكن شوق - في ظل هذا التنبيه إلى آثاره النثرية هذه - جدير أن تعرف مكانته في تطور النثر الحديث . وفضله في زيادة جنسين من الأجناس النثرية الحديثة أو المشاركة في تلك الريادة .

أولاً : الرواية التاريخية : كان السابق إليها ولائح جبري زيدان ، ولكن شوق لم يتأخر عنه كثيراً . ودوره في تطور الرواية التاريخية يتلخص في أنه هو الذي أعطى القطع الفرعوني في التراث المصري حقه . فجبري زيدان كان شامياً غريباً عن مصر ، وكتب عن مصر القديمة رواية واحدة هي «أدموس المصرية» ، التي تدور حوادثها في آخر العهد البيزنطي ، وهي مؤلف جزءاً شاعرياً إنتاجه الروائي الضخم . أما شوق ، المصري الصميم ، فركز تركيزاً شديداً

الآلهة الشعر قامت عن ميامنه وربسة الستر قامت عن ميامره

ولعل ذروة هذا النثر العالى هي المقدمة التي صدر بها القصيدة الفرعونية الشهيرة في «أنس الوجود» والتي يظهر فيها أمير الشعراء إماماً من أمثلة النثر العربي الحديث .

٢ - القصائد

ولكن شوق كان قبل كل شيء شاعراً ، وهذه الحقيقة تثير السؤال الأهم في غرام شوق بمصر الفرعونية . وهو : ما الذي أثار اهتمامه البالغ كشاعر في هذه الفترة من تاريخ مصر؟ والإجابة عن هذا السؤال تتلخص فيما يلي :

أولاً : لأن حضارة مصر الفرعونية كانت حضارة ذات صبغة دينية قوية ، ألهمت فيها أهم من الحياة ، والأخرة أهم من الأول ، تؤمن باليمن وتيسىء له الطعام والشراب وحرية الشمس . كل هذا فتن شوق وهو شاعر ينظم في إطار هذه المقامه ويشيعها في مراهبه وقصائده في مصارع الدول والرجال .

ثانياً : لأن شوق كان شاعر للماضي والتاريخ ، طوف بمتاهره وعاريه في دار الإسلام وفي دار الحرب ، وهو القائل : «الشعر ابن أبوين» الطبيعة والتاريخ فكان من الطبيعي أن تجلبه مصر الفرعونية التي كان تاريخها يمثل أطول فترة زمنية في التاريخ المصري لعمده ، وأن تجلبه هذه الحضارة العجيبة التي برزت في فجر التاريخ والتي أصبحت مدارها ولآية في دار الإسلام بعد الفتح العربي ، ذلك الفتح الذي برره بين فروع مصر جميعها في قوله المشهور :

في الحق سلٌ وفيه أضيء سيهُم
سيفُ الكرم من الجهالة يفرق
والفتح بسيفي لا يبرن وقسمه
إلا السليف حمامه المرفق

وأعجبه فيها - فيما أعجبه - عنصر السيادة والقوة التي أظهرها الفراعنة في الرأى وفي غرب آسيا . وشوق كان شاعر القوة ، فقد كان قريباً من السلطان ، يشرّف على الدنيا من علي ، ويذكر الأُمُحَاد الحرة الإسلامية المناهضة منها والحاضرة .

وثالثاً : نشاء الأطلال ، ومع أن هذه الحضارة العجيبة قد سلم قسم منها محطاً لآلها في الحقيقة كانت أطلالاً ، وهذا مضمون شعرى يستجيب له الشاعر العربي استجابة سريعة ، فهو من إنجازات العصر الجاهلي الباقية ، ويحصل تجديديات على يد شاعر كبير يحسن فهمه وصياغته . فشر الأطلال بلغ ذروته في شعر شوق ، وهو الذي وقف عليها في أكنة مختلفة في دار الإسلام ، فكانت هذه الأهرامات والفايكل الفرعونية الغاية التي وصل إليها الشعر العربي في هذا المضمون الجميل .

وأخيراً : العنصر الدائى في حياة شوق : فقد رأى الرجل في تاريخ أسرته ما يشبه تاريخ أسرة أخرى يرى عهدها إلى مصر الفرعونية التي

مفتاحاً منها في «مفاتيح» «الشوقيات» . وهذا الفهم يعطى الكتاب وظيفة أكثر أهمية من كونه إسهاماً في النثر . وقد أشار شوق إلى بعض هذا عندما شرح مذهب الشعراء في كتابة النثر عأى حيناً يكونون في مزاج معين لايسمح لهم بالنظم . فلهذه المقالات في «أسواق الذهب» تنترضه على الشعر العالى في «الشوقيات» وكفى بها أهمية لها . وهي مثل على التكامل بين شعر اشاعره ونثره يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار في الدراسات الثانية لشاعرية شوق .

وقازت مصر الفرعونية بمسرحية واحدة من مسرحيات شوق هي «قبيزة» . وهي وإن تكن مسرحية شعرية فإنه تحسن الإشارة إليها في هذا الشطر من المقال الذي يتحدث عن نثر شوق (١٦) قالشعر فيها قليل ، إذ لعم شوق في تأليفها بالأحداث للمسرحية أكثر من القصائد الغنائية ، التي تكثر في «مصرى كليوباترا» و«جنون ليل» ، كما أنها صياغة جديدة لرؤية «دل وتيان» النثرية . وقد أفاض في الكلام عنها باحثو مسرح شوق ، فلا ضرورة في إعادة هذا . (١٧) وإنما نذكر هذه المسرحية في هذا الموطن للتدليل على شمولية اتساع أدب شوق في مصر الفرعونية ، ورسالة المسرحية السياسية ، مثل رسالة الروايات ، موجّهة ضد الاحتلال البريطاني .

ولهذه المسرحية أهمية خاصة في الكلام عن مسار شوق الفني ، الذي تبدل وتغير بازوار الحفصيو توفيق عن المسرحية الشعرية الشوقية . وقد أشير سابقاً في هذا المقال إلى تراجع شوق المؤقت عن كتابة المسرحية استجابة لرغبات القصر ، وكيف أنه تناول الروايات بدلاً منها ، ومنها «دل وتيان» . وهذه هي الرواية التي استحوطت إلى مسرحية بعد ثلاثين عاماً عند رجوع شوق إلى المسرح . وهي تمثل الجنس الأدبي الذي كان شوق ليختاره - أي المسرحية - لولا إعراض الحفصيين عن مسرحيته الأولى «على بك الكبير» .

وهكذا كانت هذه الفرعونيات النثرية تمثل اهتمام شوق الشديد بالفترة الأولى القديمة من تاريخ بلده الذي ذكره هو في مقدمته «دل وتيان» وأضحت عنه في بقية المشهد :

وأنا اضيق بتاريخ مصر
من يهن مجد قومه صان عرها

وكان اهتمامه بها - كما قال بمائة شوقي المعاصروها حسن فهمى - «ليس وليد إعجاب فحسب ولكن وليد إحساس أصيل بالشخصية المصرية» . وتزيد على ذلك معبدتين ومؤكدين لما قلناه سابقاً وهو أن آثار شوق النثرية هذه تعد مشاركة ذات بال في النثر العالى الذي أوى مصر القديمة عناية خاصة . وشوق كان مطلعاً على هذا الأدب الأوروبي في مصر الفرعونية ، ولم يشأ أن يكون الكاتب المصري متخلفاً في الكتابة عن تاريخ بلده فسارع وكسب وسد الثغرة . وهكذا يجب أن تفهم أعماله النثرية في مصر الفرعونية والتي يجب أن تأخذ مكانها في تاريخ النثر العربي الحديث عند مؤرخي هذا النثر . وعكس ماظن البعض ، فإن هذه الآثار بال الكثير من النثر العالى : وهي تير مقالته فيه بشارة الخورى وهو يرثيه :

فهو يقول أولاً :

علمت كل دولة قد تولت
أننا سُمُّها وأنتا السلاء

وتارة يقول :

مشت بمنازهم في الأرض روما
ومن آناهم قبست ألبينا

ثانياً : استغل مصر الفرعونية في إطار القومية الإقليمية ، وهي المفهوم السياسي الجديد الذي جاء به رفاة الطهطاوى بعد عودته من فرنسا . فهو يستعين بمصر الفرعونية في تأكيد وحدة مصر وهويتها وإقليمية تاريخها ، ويقوده هذا إلى تبرير بعض الأشياء في حضارة مصر القديمة كاستبعاد الفراعنة للناس في بناء الأهرامات فيقول :

هو من بسنا السطلم إلا أنه
يسبى وجه السطلم منه ويشرق

ثالثاً : يستغل شوق مصر الفرعونية في إذكاء الروح القومية المصرية ويستنيط العبر من تاريخها في كثير من المناشبات السياسية والاجتماعية ، كما فعل في قصيدته عن البرلمان وتمثال نضمة مصر . وأحياناً يعرض عن ملامح من تلك الحضارات عندما لاثروقه ، كقوله غلاماً توت عنخ آمون :

زمان السرد يسلمعون ولي
والت دولمة المشجورينا

ولم يكتف شوق بالنواحي السياسية والقومية في استغلال مصر الفرعونية ، ولكنه تصدى للمواجهة بينها وبين مصر القرائية ، فجاء بل لطيف أرضى به ضميره الشرى وضميره الدينى ، ويتلخص هذا الإرضاء في معادلة مفادها أن الأبناء ضيوف الفراعنة لجأوا إليهم في عنهم فيقول :

أين الفراعنة الألى استوى بهم
صمى ويوسف والكلم المصعق
لورودن السناسي منهل حكمة
ألقى إليه الأنبياء ليستنفوا

وأن مصر الفرعونية أرض مقدسة ، يحيطها الأبناء ومشوا على ثراها ، ونزلت فيها أولى الشرايع ، كما أنها أنجبت أم العرب ، فهاجر أم إسماعيل ، ماكانت سوى فاة مصرية من أرض الفراعنة .

والسؤال الأخير الذى يمكن أن يطرح في موضوع شوق ومصر الفرعونية هو : كيف أفلح شوق في تجنيد الشعر العربى بهذا المضمون الجديد ؟ وكيف كانت النتيجة شعراً قبله الذوق العربى ؟ والجواب على ذلك أن شوق كان يتحرك بينهم وأناة وحلر ، ففى محاولة هذا التجديد توكل على الشعر القديم وعلى القرآن الكريم وأحسن التوفيق

ذكرها القرآن الكريم ، ألا وهى الأسباط . وهكذا جاء أجداد شوق إلى مصر غرباء كرم محمد على ، ورأى الشاعر هذا التشابه الغريب مثلاً في يوسف الصديق وكان من الواقدين الذين ربح تجارتهم كما ربح تجارة جد شوق وسيمه . ولم يكن من الصعب على شوق أن يجد شيئاً من الانطباق اللقى بينه وبين يوسف ، لاسياً وقد صار خلدبو مصر يدعى العزيز ، وهو القلب الذى أعطاه القرآن لوزير فرعون الذى اشترى يوسف ، ثم صار شوق شاعر عباس حلمى ، أى شاعر العزيز ، وقد اعتد بهذا القلب وأشار إليه في البائية المعروفة :

شاعر العزيز وما
بالقليل ذا القلب

ومن يتطلع الشوقيات بإيمان ير آثار هذا الاتصال الروسى مع مصر الفرعونية القرائية ، فالإشارات إلى يوسف متعددة ، وكثير منها إشارات ذاتية تدل بجلاء ووضوح أن شوق قد يكون أصيب بما يمكن وصفه بالعقدة اليوسفية . وأغلب الظن أن فكرة الطغاف التى تزدد في غزلياته منترحة من حياة يوسف ، أو من تلك الحادثة التى تصف علاقته مع امرأة العزيز ، وهذا يعين على فهم بعض الأبيات في شعر شوق ، بل هو المنفتح لبعض الأغلاق . ففى التزلية المشهورة وخدوعها بقطعه حناء ، وهالك بيت معروف :

جادبتنى ثوى الحصى وقالت
أتم السناسي أبنا السمعراء

والمصراع الأول من هذا البيت لا يمكن أن يفهم من السياق وحده . ولهمه الصحيح يتم بسورة يوسف ولاسيا الآية «وَقَدْ نَزَّ قَيْصٌ مِنْ دُبُرٍ» .

ولم يكن من السهل على شوق ، وهو مسلم ، دستور القرآن ، وشاعر ملتزم ينظم في إطار الخلافة والحجامة الإسلامية ، أن يقف على أطلال الفراعنة ، وهم قوم لم يذكرهم القرآن ذكراً جميلاً . كما أن ذكرهم في العصر الحديث قد أثارت كثيراً من الأهواء السياسية ومزيداً من التيارات التى لم تنش طالقومية المصرية في النصف الأول من هذا القرن . فكان في هذه الأطلال مزالق ومهاوى كثيرة . وليس أدل على فطنة شاعرنا من أنه عرف كيف يتجنب هذه المزالق ويخلص منها إلى فهم لمصر الفرعونية ، مكثه من استغلالها لخدمة بلاده وخدمة الشعر العربى . واستغلال شوق للفرعونيات في خدمة مصر يتلخص في الأمور التالية .

أولاً : فطن شوق إلى أن مصر بعد الاحتلال البريطانى كانت في حاجة إلى دفاع على الصعيد الحضارى لاستعادة استقلالها . فكانت تلك الاتيابه من ضميره التاريخى التى عرض فيها شوق قضية مصر أمام مؤتمر المستشرقين مرة في جنيف ، وأخرى في أثينا في قصيدتين أدخل في بنائهما مصر الفرعونية ، والمضى الضيف فيها واضح ، فهو ينمى على بريطانيا احتلالها للوادي الذى كان مهداً للحضارات ، ومقبرة للفراعين في كثير من الأحيان .

لهذه الفرعونيات مكانة خاصة في أحوال شوقى الشعرية ، ليس في إطار الأدب العربى لنسب ، ولكن في إطار الأدب العالمى أيضاً ، الأمر الذى يعطى لشعره في هذا للنفسون بعداً عالمياً واسعاً .

لقد أضافت هذه القصائد الفرعونية مضموناً جديداً رائعاً إلى ديوان الشعر العربى أشل شوقى عملاً قريباً بين شعراء العرب قديماً وحديثاً . شعراء العرب في المصنوع الوسيطه مروا على مصر الفرعونية مرور الكرام كما فعل المتنبي ، وكان شعرهم أحياناً مبنياً على الجهل كما يفهم من البحري الذى جعل الفراعنة أعراباً من تنوخ . ثم زاد حظ مصر الفرعونية من الشعر العربى في العصر الحديث عندما نظم فيها البارودى وصبرى وسخاظ ولكن التمرة الخطافية بقيت غالبية على هذه القصائد التى لا تنسوا نوعاً ومظلالاً إلى روائع شوقى .

وبعض السر في تفوق شوقى يكمن في أنه مر على مصر الفرعونية مرور البخله وأطال المرور وواصله طوال حياته من أولها إلى آخرها . وكان يرجع إليها في كل مناسبة تتسمح له بالرجوع ، وكان شعره مبنياً على العلم ، لأنه عاصر الاكتشافات الأثرية التى تلت حل رموز الهيروغليفية والتى كشفت عن معالم تلك الحضارة العجيبة ، فيصبح شوقى هو الشاعر الوحيد الذى أسرع إلى استغلال تلك الفتح العلمية في شعره ، فأجبا شعره حضارة بكاملها ، وهى حضارة أثارت إعجاب الناس في كل زمان ومكان .

وهذه الحضارة المصرية القديمة فتحت علماء أوروبا وبعضاً من أبنائها وفانها الذين نظمو فيها ، أمثال الإنجليزي «شلي» و«هنت» والفرنسى «بيير لوى» ، الأمر الذى يضع فرعونيات شوقى في سوق الأدب العالمى ريسوى صعيداً صالحاً للموازنة . وبها اختلفت الأذواق في التقويم للمقارن لهذه الآثار الأبدية بين شوقى قارماً متقدماً من فرسان هذه الحيلة العلمية . فهؤلاء الشعراء كانوا ينظمون في مصر الفرعونية نظماً يعكس انجذابهم الوجداني الذى كان له ميل إلى الأماكن البعيدة ، وكانوا زواراً أو سائحين يهبط أحدهم مصر ، ولا يظيل الإقامة بعد أن يرضى شوقاً عابراً إلى رؤية هذه الأماكن والآثار . بينما كان شوقى ينظم في آثارها في نفسه ووجدانه نداه أعظم وأوسع ، لأنها آثار بلده التى يعتز بها ، وأنه كان يجاورها ويعطى مشاهدتها والتأمل فيها . ويقف أمامها ويتفاعل معها ويتجاوب ، الأمر الذى جعل من هذا كله تجربة واسعة صادقة في وجدان شوقى الشعرى .

فعل هذا الأساس يكون شوقى قريباً بين شعراء العالم الذين تنهم هذه الحضارة ، لأن هؤلاء أنوا بها لئلا عابراً ، عكس شوقى ، الشاعر الوحيد بين شعراء الشرق والغرب الذى كانت له وقفة طويلة متأنية مع هذه الحضارة وآثارها ، والذي قام بعمل مشابه لما قام به الأثريون ، وهو يبت مصر الفرعونية من لحدها ، ليس في كلام موزون مقفى ، ولكن في شعر عالٍ له مكانته في سوق الأدب العالمى . ولعل ذروة هذا الشعر العالمى هي المقاطع التى تاردف مايدعى في الأدب الأوروبى Elphrasis أى وصف الشاعر

ويحسن ما قبل إمام الشعر القديم فقد أخذ منه نداء الأخلاص ، وهو مضمون أحسن من معالجة القدماء ، ولكن شوقى أعطاه إطاراً جديداً ومعنى جديداً أحيا به المضمون القديم ودلل على حيويته وقابليته للتجدد . وأما القرآن الكريم فقد أذاب كثيراً من أصداؤه وإنشائه الفرعونية في شعره فجاء وبه شيء من تداعى اللغنى ، وكثير من الإيعامات القرآنية فأنسج هذا الشعر الفرعونى بسمة الجلال القرآنى ، ووقع موقع رضى وقبول عند القارئ العربى ، لأن هذا التعبير الذى عن تلك الحضارة الغربية خرج في أداء لغوى لا يفارق البلاغة القرآنية والشعر القديم .

هكذا كانت فرعونيات شوقى تجديداً في مضمون الشعر العربى نابعاً من التراث . وقد توفرت له في ميدان القبول الأدبى أسرار النداء والثنية . لقد عرّب شوقى في شعره مصر الفرعونية ، وقرب تلك الحضارة القديمة من مصر العربية عندما جعلها جزءاً من ديوان الشعر العربى الحديث .

فصائد شوقى الفرعونية متفرقة في ديوانه ، ويمكن أن تصالف إليها المقطعات المنتثرة في رواياته الفرعونية الثلاثة ، وفي حواراته مع شيطان بتاور ومسرحة فيز . ولكن الشعر العالمى منها في الديوان لاسياً في الجزء الأول والثانى والرابع .

تبدو مصر الفرعونية في ديوان شوقى في قصائد كاملة مفردة لها ، أو مركبة ، كقصص في بناء قصائد أخرى طويلة وقصيرة .^(١٧) والقصائد الكاملة التى تذكر مصر الفرعونية حسب ترتيب جيئها في «الشرقيات ه» «ذكرى كارنافون» ، و«أبو لؤلؤ» ، و«توت عنخ آمون» ، و«أنس الوجود» ، و«توت عنخ آمون وحضارة عصره» ، و«توت عنخ آمون والبلدان» ، و«عثال نضمة مصر» ، و«أثينا» .^(١٨) والقصائد التى تذكر فيها مصر الفرعونية في مقاطع مركبة في بناء القصائد هي : «كبار الحوادث في وادى النيل» ، و«على سفح الأهرام» ، و«الرحلة إلى الأندلس» ، و«أثينا النيل» ، و«أنشودة» .^(١٩)

وهذه الفرعونيات يمكن أن تقسم إلى قسمين ينسبان إلى فترتين من مسار الشاعر الفنى ، الأولى تمتد من مطلع حياته الشعرية حتى نفيه إلى إسبانيا ، والثانية من رجوعه من المنفى حتى مماته . ففي الفترة الأولى كان ذكره لمصر الفرعونية مركباً في قصائده الطوال الجامعة ، كالحزمية التاريخية والنيل ، وكان بطله فيها ومسيس ، الفاتح الكبير .^(٢٠) وفي الفترة الثانية صار ينظم قصائد كاملة في مصر الفرعونية متجاوباً مع الاكتشافات التى قام بها الأثريون في المشرقيات ، لاسياً اكتشاف قبر توت عنخ آمون ، الذى رفع إليه شوقى ثلاث قصائد كاملة ، واكتشف قبره - لورد كارنافون - قصيدة رابعة .^(٢١) وفي قصائد هذه الفترة الثانية أصبحت الإشادة مركزة على الحضارة الفرعونية ، التى كشفت عنها بشكل لافت مقربة توت عنخ آمون ، كما كانت قصائد الفترة الأولى مركزة على خروج رمسيس الثانى ومجد مصر العسكرية في أيامه .

لتجزات الفنون التشكيلية من صور وتماثيل وعرائس. وهي في
فرعونيات شوق تمثل في وصفه للأهراميات والمعابد ، ولأبي الهول ،

المواضع

- (١) لدل أول من أركي فرعونيات شوق اهتماما خاصا هو محمد صبري : أنظر مقالته
«التاريخيات والوطنيات في شعر شوق» ، مهرجان أحمد شوق ١٩٥٨ ، لاسيا
الصفحات ٢٠٣ - ٢١٨ حيث يقتبس الكثير من أخبار شوق الفرعونية ، فظهر أيضا
الفصل الذي كتبه أحمد عبد الحفيظ وأعضا حضامين القصائد الفرعونية في وطنه
شوق ، الطبعة الثالثة (دون تاريخ) ١٩٦٩ - ١٩٨٠ وفيه عشرات كثيرة من هذه
القصائد . أما فرعونيات شوق القديمة فلها ذكر في أبي الهول والدراسات الفرعونية .
وتنشر الدراسات التي ظهرت فيها ذكر فرعونيات شوق في مقال قدم لمهرجان
ساحل شوق الذي أقيم في القاهرة بقلم محمد زغلوف ص ١٢٠ .
- (٢) أخبار الحروق في هذه القصائد في مقالته المذكور سابقا . ١٤٥ - ١٤٦ . وأما معه في
تقريبه على والمرافقة فيها وبين روايات شوق .
- (٣) أنظر مقاله ولقد حسين في أبي شوق ، ص ٩٨ - ٩٩ ويظهر بالذكي أن شوق قبل انتقاله
إلى الحيرة بعد المنى كان يسكن للحيرة حيث كان غامدا بأثار مصر الفرعونية .
فالطريق كما هو معروف ليست إلا طريقا لمخاضة الفرعونية القديمة والتي لا تزال
مستلثة لآلة إلى اليوم .
- (٤) لم يكن شوق شاعر القصص فحسب ، بل كان أيضا كاتباً ومشتقاً سياسياً له .
- (٥) تأثر شوق في كتاباته «عذراء الهند» برواية الكاتب الفرنسي فرديناند دى لافوا
«دعسيس الكبرى» . ولعله تأثر أيضا في إحصائه برعسيس بما كتبه فلون الفرنسي
في «معارف تلك» ومثاله يظهر برعسيس باسم سيزوستريس .
- (٦) ذكر رعاة الطهياري عهد (أمازيغ) في تاريخ مصر القديمة ذكرا حسا ولابد
أن شوق قرأ كتاب الطهياري وذكر مقاله عنه في «مناجج الأدياب المصرية في
مناجج الأدياب المصرية» القاهرة ، ١٩١٢ ص ١٨٩ - ١٩٠ .
- (٧) كان البارودي يتسبب إلى الملك الأتورف باريساى . ولقد رآه عراقى جديراً بحكم مصر
بلد الحبيب توفيق .
- (٨) احمد شوق في دبل وديان على رواية الكاتب الألبان جورج أيرس . ومن الممكن
أن شوق تذكر ما قاله الطهياري عن سيميلك أتم الاقتراض ، في مناجج الأدياب ،
ص ١٨٨ وما قاله ميروندس لتؤرخ البروق الذي يذكره شوق في مقالته عن البحر
الأبيض المتوسط في «أسواق الذهب» .
- (٩) ولعل شيطان بتاور - لهذا السبب - كانت أقرب هذه الآثار لغوية إلى نفس شوق
وكان قد نزل بتاور اهتماما في أول رواياته «عذراء الهند» - إذ يجد بعد أعد أشخاص
الرواية الرئيسيين - مؤدبا وأقربا إلى عهد برعسيس وليسوا غريباً أشبه لتلكا لحروب
الكهان في مصر .

وقد أعطى شوق في تلك أن بتاور كان شاعر برعسيس الذي نظم قصيدته معركة
لأشوا التي خاضها برعسيس ، وهو الظن الذي كان شاعرا حتما كتب شوق
«وشيطان بتاور» ونجح علماء المعاصرات اليوم إلى المثل أن بتاور كان اسم
لحطاط الذي تسخ عن القصيدة على البردية ويبدو أن هذا لخطأ أشاعه الكاتب
الألباني أيرس : أنظر ص ١٤٦ ، «أدب لمصر القديمة» ، القاهرة ، ١٩٤٥ ،
المطبعة الثانية ص ١٤٤ .

ولجديرات مقبرة توت عنخ امون ، التي كشفت النقاب عنها في العقد
الثالث في هذا القرن .

- (١٠) أنظر النص في له على : شعر شوق المعالي والمسرحة ، دار المعارف ، ١٩٨١
١٨٦ - ١٨٧ .
- (١١) أنظر أحمد ميكل : تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى
قيام الحرب العالمية الثانية . دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ص ١٩٢ .
- (١٢) ظهر كتاب «حليث حسي من مقام» سنة ١٩٠٧ وكان قد ظهر قبل ذلك مسجلا
في «صباح الشرق» بعنوان «قصة من الزمان» من أبريل ١٨٩٨ إلى أغسطس
١٩٠٣ .
- (١٣) عذراء الهند ، بالإضافة إلى شيطان بتاور ، أنظر حاشية (٩) .
- (١٤) أنظر شيطان بتاور بتحقيق محمد سيد العريان القاهرة ، ١٩٥٣ ، ص ١٦٧
- (١٥) للمصدر نفسه ، ١٣٢ ، ٢٢٧ - ٢٢٩
- (١٦) ومصر كيريتا أيضا يمكن أن تذكر في هذا الموضع ، فعل الرغم من أنها تتناول
العصر المكدوني في تاريخ مصر فإن العصر الفرعوني فيها واضح من الأشخاص
الرواية ، مثل أنويس الكاهن للمصري الفرعوني ، وكذلك الأهمية التي أعطيت
لأنيس الإله الفرعوني في المسرحية .
- (١٧) وأقدم شوق شيف : أنظر قصيدته في شوق شاعر العصر الحديث . دار المعارف
٢٠٨ - ٢٢٠ .
- (١٨) وأول من فعل هذا كان رعاة الطهياري عندما ذكر أجداد سيزوستريس (وهو
برعسيس الثاني الذي يسميه سيزوستريس كما يفعل شوق وهذا فعل بعض
للتوضيح) في قصيدته وطبقة أنظر أحمد الحروق ، للمصدر السابق ، ٤٠ - ٤١
- (١٩) ونذكر أيضا في إشارات عابرة في كثير من القصائد .
- (٢٠) أنظر الشرقيات ، الجزء الأول - ٨٤ - ٩٠ / ١٣٢ - ١٤٥ - ٢٦٦ - ٢٧٦ و
الجزء الثاني ، ٥٣ / ٩٤ - ٩٩ / ١٥٧ - ١٥٩ / ١٨٣ - ١٨٤ - الجزء الرابع
٦١ - ٦٢ .
- (٢١) ويظهر بالذكي أن ميعد «أش البروج» الذي نظم فيه شوق قصيدته المعروفة ، أقيم
في العصر المكدوني ولكن الإلهة التي أقيم لأجلها العيد - إيزيس - كانت
فرعونية ، وكذلك تقرب العيد التي لا تزال قائمة إلى اليوم .
- (٢٢) أنظر الشرقيات الجزء الأول - ١٨ - ٢٣ / ٢٣ - ٢٤ - الجزء الثاني ٤٥ - ٤٧ /
٦٥ - ٧١ / ١٠٧ .
- (٢٣) وكان يدعوه سيزوستريس تأييدا في ذلك مؤرخ اليونان ، وقد سبقنا الإشارة
(حاشية ١٨) إلى أنه تأثر في هذا برعاة الطهياري الذي ذكر هذا الفرعون في
قصيدته الوطنية والأرجح أن الطهياري فعل ذلك متأثرا بفنون في روايته «معارف
تلك» التي ترجمها الطهياري إلى العربية (حاشية ٥)
- (٢٤) من الممكن أن تدعى هذه الفولاية الشعرية أو الرباعية في المعهود التي .
الأوتومات .

عالم

القصائد الخمس

بين الواقع والحلم

قراءة في قصيدة "أحوال شمود"

اعتدال عثمان

ديوان أدونيس الأخير «القصائد الخمس» - تلجأ للملاحظات والأوائل - كون شئى له مداراته وقوانين حركته الخاصة ، وتربطه وشائج عدة بأكران أخرى هي ديوانين الشاعر السابقة . لكن أدونيس يظل متميزاً ومتفرداً في كل ديوان جديد . إنه ما يزال يعلم ، ما يزال يكتب ، تتخلق بين أصابعه أكران شعرية باهرة ، ولا يسمح لمملكة الحلم عنده أن تسيخ . يستمر أدونيس ، في هذا الديوان الأخير ، إنجازاته الشعرية السابقة ، يندد وقعة نسيجهما إلى أقصى اتساع تخمله ، ويضفي عليها طابع الديوان الخاص .

لقد فآب أدونيس - فيما جذا بداياته الأولى^(١) - على المزج بين الغياب المطلق عن الواقع والحضور الطاهر فيه ، أى أنه يطلق حساباته الشعرية من عقاب الوعى لتقوم في عوالم الحلم الغربية الشاسعة ، ثم يعود فقيم وحدة بين عالمى الواقع وما فوق الواقع ، وذلك عن طريق تحويل الأفكار إلى أشياء مادية والأشياء المادية إلى أفكار^(٢) . والأمثلة على ذلك كثيرة تشكل معظم أعمال أدونيس ، كما تظهر لعين القارئ دون دراسة تفصيلية متقصية ، بدعا من «أوراق الريح» ١٩٥٨ ، ومرزوقا «أطاني مهيار الشمس» ١٩٦١ ، وكتاب التحولات والمجرة في أفلاكم النهار والليل ١٩٦٥ ، و«المسرح والمرايا» ١٩٦٨ ، و«وقت بين الرماد والورد» ١٩٧٠ .

غير أن الشاعر ينطلق أحياناً في مغامراته الخلقية ليكشف «عوالم الجنون»^(٣) كما حدث في ديوانه «مفرد بصيغة الجمع» ١٩٧٧ يجذوه طموح نبى ، لكنه نبى ينكسر كقصو ، وينسحق أمام نبوته ، فلا يبقى منه سوى هشيم :

وبقيت كلماته تهذى وتطوف
وفي هبازه^(٤)

ذلك لأنه يعلم دائماً بأن يدخل وفي غير الممكن^(٥) .
ويبدو الإغراق في الحلم الهذيانى ، والابتعاد عن الواقع المحسوس خروجاً مؤقتاً للشاعر على مشروعه الفكرى في إطاره الأشمل ، لأن أدونيس تنفق طليعى له إسهامات هامة في ثقافتنا العربية المعاصرة .
إن بحثه الهام «الثابت والتحول» - بحث في الاتباع والإبداع عند العرب - جهد علمى ضخم يدل على هورم متقن يحمل عبأ أزمة

ويعقب أوبة الشاعر إلى الأرض ديوان « القصائد الخمس »
ويبدأ بقصيدة «أحوال عُود» :

«... رجح القول إلى أحوال عُود»

وتبدو الجملة الافتتاحية - في القصيدة- كأنها استئناف لحركة مستمرة خارج فضاء القصيدة نفسها^(٩) ، قد تكون حركة التأهيم الحلقية التي انتهت في الديوان السابق بالعودة إلى الأرض ، وتستأنف هنا يرجع القول إلى أحوال عُود وما تثيره من تداعيات تاريخية تنسحب آثارها على الحاضر (كما سوف يظهر عند تحليل القصيدة) هذا احتمال ، أما الاحتمال الآخر فقد يكون استئناف قول بدأ في قصائد أخرى شغل فيها الشاعر بواقع الأمة العربية مثل «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»^(١٠) ، على سبيل المثال ، أو غيرها . ما يهمني هنا هو تلك الحركة التي تبدو كأنها حركة دائرية تبدأ من حيث تنتهي وتنتهي من حيث تبدأ .

إن القراءة الأولى تقضي إلى تماثل تلك الحركة الدائرية مع حركة لطيفة ودورة الفصول ، وارتباط أسطورة أدونيس ، الإله الإغريقي، بتلك الدورة^(١١) . ويبدو الديوان كأنه دورة من تلك الدورات يطالعها أدونيس من خلالها في موسم من مواسم البنية مقربا على عرش قصائده الخمس ، متأملا في بديع صنعه في «المطابقات» ، بحثا دورة حياة الديوان في «الأوائل» التي هي ، في الوقت نفسه ، نهايات وبنديات لدورة جديدة .

ولادونيس في مواسمه مقفوس قد يظلم عليها طقس الأسطورة فيسيطر الفينيقي أو تموز أو الشتاء أو برونيتيوس أو أوفوريوس ؛ وقد يظلم عليها طقس الرمز فيبرز مهيار أو البهلول ، أو الرمز التاريخي ؛ فقلع وجه على بن أبي طالب أو الحسين بن علي أو معاوية أو القرى أو الخلاص وغيرهم ، أو الرمز الأدبي متجسدا في أبي العلاء أو أبي نواس أو أبي تمام أو المتنبي ، أو رمز أخرى مثل بيروت أو دمشق أو الأرض ... الخ . كذلك يظلم - أحيانا - طقس الحلم فتتلاقى الطقوس كلها ومقفوس غيرها ، نابعة من أغوار مجبولة غير مرئية كامنة وراء ظواهر الأشياء .

والطقس الغالب على ديوانه الأخير هو طقس الواقع المتوتر الذي يحاول الشاعر الاقتران من مواقف امتداداته التاريخية ، فيستطلي صورة الحلم وطاقاته الانبثائية ، عابرا به نحو آفاق الزمن الألى . وأول ما يلتفت الانتباه في عناوين القصائد الرئيسية الخمس في الديوان ، هو ارتباط اثنين منها ارتباطا مباشرا بمدن عربية قديمة ، بادث أو ما تزال قائمة ، هي «بابل» و «مراكش - فاس» . وتستندعي قصيدة عُود أحوال تلك القبيلة البائدة التي سكنت وادي القرى ، وورد ذكرها في آيات قرآنية كثيرة تكبرية لقوم كذبوا بالنذر والوعد فأخذهم الهلاك جزاء ما فعلوا .

أما قصيدة «قداس بلا قصد» خليط احتمالات ... فهي أشبه ما تكون بشارع عابدة سرية ترفع قربانا في ملبع الشعر إلى المرأة - المدينة ؛ وقد تكون المرأة - المدينة هي القربان الذي يذبح في

الفكر العربي ويعايشها . ويفرد أدونيس كذلك جهدا خاصا في كتابه « زمن الشعر » للتعريف بمحنة الشعر العربي الحديث وبسط ما يهمني ومفاهيمها وزواياها الخفية التي تتعلق بالشكل واللغة والصورة ، وعلاقة الشعر بالفلسفة والحياة ، وعلاقته بالقارئ الخلق وغيرها من القضايا الفنية ، إلى جانب نظرات أخرى ثابتة في الثقافة العربية بشكل عام . ويواصل أدونيس طموحه الجسور في آخر أعماله النثرية « فاتحة لنهايات القرن - يانات من أجل ثقافة عربية جديدة » فيؤسس - من خلال بيانات تعبر عن واقع الحال ، حال الشاعر والشعر والثقافة والمجتمع العربي - منطلقات الحركة الطليعية وآفاق ساراتها .

إن مجال ملموح أدونيس ، كما يظهر في أعماله يقترن بالحلم بواقع مغاير ، إنه يخطئ في الحلم رؤاه الباهرة ، يفرسها في قلب الحاضر شعرا متوهجا ، وكذا شعر عباسة الاتصال بين حوالم الرؤى والواقع الراكدة المعثر يؤول إلى رحيل جديد لعل اللغة تشر فعلا ، لعل الحرف يلين ، يضي طريقا أو يزيح حجرا ، ولعل الكلمات تصنع علما أكثر بهاء . ونستخدم كلمة «حلم» في قاموس أدونيس الشعري مقفونة دائما بكلمة «رؤيا» ، ويطلب على قصائده الصفة الحلقية الرؤيوية وإن لم تأخذ القصائد عنوان «حلم» صراحة . والحلم أو الرؤيا نوع من الشطح ، إذا استخدمنا للمصطلح الصوفي ، يتجاوز أفق المنطق والواقع ويقترن بالغرابة والتخيل واللامعقولة ، ويتيح ، في مجال الإبداع الشعري ، نوعا من الحضور في بدئية اللغة ، يطابق الحضور في بدئية العالم بلغة الصوفية . إنه صفة البكارة اللبوية يسبها الشطح ، أو هو اللغة فيها وراء اللغة.^(١٢)

وإذا كان الشطح في الشعر يقضي غيوبة عن اللغة بالمعنى الاصطلاحي ، شأن التصوف الذي هو غيوبة عن العالم بالمعنى الاصطلاحي كذلك ، فإن الشاعر أو المصنف لا بد أن يعود إلى عالم الحسرات بعد سياحته في اللامرئي مزودا بكشوف الرؤيا . تلك هي النقطة التي ينتهي عندها ديوان أدونيس « مفرد بصيغة الجمع » ويبدأ منها ديوانه التالي « القصائد الخمس - تلبا المطابقات والأوائل ».^(١٣)

إن التي ، الذي انتسق أمام العناصر التي غرقت عليه ولم ترضخ لتبوتها ، يعود من متاهة الحلم في ختام « مفرد بصيغة الجمع » ليقول :

وأنت، أيتها الأشلاء البالية من أحملانا

نحومي حول صبورنا

أنجسادنا تنوء الطفولان

وليس في أنفاسنا غير المخطات

والآن أول البحر

أنا الصارية ولا شئ يعلون /

والآن أول الأرض^(١٤) .

عليها شفافية اللون المرسوم على قممات الناس .

وعندما تجلج غود - الحلم - الماضي - الحاضر ، تتكرر جملة «لم أعرفها» ، فشيء الجملة إلى ثلاثي الزمن بجملة في الشخصية الشعرية ، وتكشف عن بداية تفاعل مركب . ويتحرك هذا التفاعل المركب ليجمع بين الصوت الواحد المتعدد الذي يتقاطع عبر صوته أصوات أخرى (كما سيظهر في تحليل القصيدة) وبين الواقع بمبدأ في أحوال التاريخ .

وتتكرر الجملة المجزأة عقب الجمل الشعرية الثلاث الأولى ، في القطع الثاني ، لترسي أسس العلاقة بين المجردين الأولين ، أي محور غود - الماضي - الحاضر ، ومحور الشخصية الشعرية . وتظهر الجملة نفسها ، بعد حذف ضمير الغائب العائد على غود ، فتصبح «لم أعرف» ، لتتكرر ثلاث مرات مائلة في نفس القطع . وبينما تنيب غود ظاهرا بظل حضورها مفسرا في تضاعف الغربة التي تطوى عليها أحوالها :

«وقل الصغراء للاء

يهدا من هلى الصغراء

والأشياء لثرية ليست مربية» - (ص ١٣)

وبينما تنيب غود في جملة «لم أعرف» يندرج صوت الشخصية الشعرية ، ليهد في تقديم المحرر الثالث في القصيدة ، وهو اللغة ، أو الوسيط الكيميائي الذي يحدث تفاعلا حيويا بين المجردين الأولين ، من خلال معاناة الخلق وتشكل القصيدة « هذه المعاناة ، التي تشبه المجاهدة الصوفية ، تتكشف تدريجيا ، لتصل إلى ذروة ينصهر فيها الزمان والمكان ، فتتجاوب العناصر الكونية والإشيرة في لحظة تحقق الرؤيا واكتبال القصيدة .

وتجتمع الظواهر الثلاثة ، في نهاية القطع الثاني ، لتسرع من ممانعة اللغة ، تلك التي تأتي بين يدي الشاعر لتقول أحوال غود . ويحقق الكاتب هذا المعنى عن طريق استخدام نسق يعتمد على الحس الجميل التالية :

«... لكن

من أين أجيء ، وكيف أبجد للكلمات الجنس ، ولغة الأحاديث

لأقول الأشياء ؟

..... أحوال غود (ص ١٣ - ١٤)

إن المعاناة في هذه المرحلة من الكشف تتمثل في تجنيد اللغة وتوسيع حقن الدلالات . ويقع بين الجملة ورجع صنداها ، في ختام المقطع ، تواتر أحوال القول : «القول التائه مثل ضباب» و «أقول للفهريين / اليأس الرابض في أعينهم ، والفرح الجامع في أديمهم» و «أقول تغمر أياي / جرحا يكبر بين العالم والكلمات» و «أقول تاريخي / يأس العصفور» (ص ١٤) . ويكشف تواتر أحوال القول عن حس مأساوي ، يظهر في الصبغتين الأخيرتين ، ملمحا إلى تاربع الشاعر ويأسه الناتج عن إدراكه للوهة التي تفصل القول عن

قدس أقداس اللغة ، أي الشعر . والأمر سواء في القصيدة في ظاهرها على الأقل ، خليط احتمالات .

تبقى قصيدة «الهبول» وتأتي واسطة المقدم بين قصيدتي «أحوال غود» و «بابل» . وإذا كانت «غود» غفل في مستوى من مستوياتنا الدلالية ، الماضي البائد ، ترتبط «بابل» بتضاميات مشابهة ، فقد اتصفت بملكة بابل ، في عهدها الأول ، بالمشقة والذرة والسلطان ، لكن أهلها أخذتهم العزة بالإثم ، فحلت عليهم اللعنة ، وأصبحت مدينتهم مغلوقة مشقة ، انتهى أمرها إلى الخراب والزوال . وبين تلك التدرج التاريخي نجد إشارة «الهبول» «ذلك المجنون الذي لا يقف على ظاهر الأحوال فحسب ، وإنما يغمس كذلك إلى باطنها فيطلع على المعنى الخفي للمستور ، ويرغم أن كلامه قد يبدو مجازا للمنطق وأحكامه فإنه ينطق بالحكمة ، لأنه يصدر في قوله عن علم لدى مكيين .

هذا هو ما تنفض إليه القراءة الأولى للديوان . أعني قراءة تهدف إلى الكشف عن المنظور العام ، دون تركيز على تفاصيل كل قصيدة على حدة . ولكن القصيدة وحدة كلية متناسكة تقتضي قراءتها اكتشاف بناء مركزي أو وسيلة توليدية تتحكم في مستويات النص ، كما يقول ثودوروف .^(١٢) ومن السير - في هذا المجال المحدود - أن نفحص كل قصائد الديوان . ولذلك سوف تقدم هذه الدراسة قراءة لقصيدة واحدة فحسب .

والقصيدة التي أقدم قراءة تفصيلية لدلالاتها هي قصيدة «أحوال غود» وما أفضل ما يوصف به بناء القصيدة أنها قصيدة رؤيا أو نبوءة ؛ بمعنى أن البناء المركزي الذي يربط بين مستويات النص بناء تدريجي ، يبدأ من نقطة هي بحث أدونيس في دورة من دورات تحلقه الجليدية . وتعرف - منذ لحظة البحث - على المحاور الأساسية المكونة للقصيدة ، تلك التي تتداخل عبر تقطيع بنائي يقسم القصيدة إلى عشرة مقاطع . ويستمر التداخل والتوازي والتقاطع الدخيل بين المحاور الرئيسية للقصيدة ذاتها ، تتجاوب في ذلك مع تقاطع عناصر أخرى خارجية ، تفجرها هذه المحاور لتنتثر ، لكنها تعود فتلتحم مكونة شبكة علاقات يتدرج اتساعها وتشابكها . وتفصلهم الحركة الزمنية داخل القصيدة إلى أن تتفرج بتكشف الرؤيا وتحقق النبوءة في ختامها ، وكان اكتبال القصيدة نفسه هو تحقق الرؤيا .

يتكون المقطع الأول من جملة شعرية واحدة هي :

«... رجع القول إلى أحوال غود» (ص ١١)

وتشير هذه الجملة القصيرة ، على المستوى الدلالي ، إلى زمن استرجاعي ، لكن صوت الشاعر يظهر ، في المقطع الثاني ، ليختصر المسافة التاريخية ويقدم الشخصية الشعرية persona poetic^(١٣) عن طريق جملة مجزومة هي : «لم أعرفها» ، تقيم علاقة آتية بين هذه الشخصية الشعرية (العائلة من أغوار غامضة ، تبدو كأنها رحم الأرض) وبين غود التي «خرجت» من ضبابية الحلم ومن أصداف الماء . لقد «جاءت» غود في ليل القصيدة ، تطوى الزمن لتصبح حاضرا «يدل» عليها الورد ، و «يدل» عليها الشعر ، و «تدل»

إن الشخصية الشعرية ورمزها مهيار ، يلتقيان في لحظة تشير إليها الصيغة التركيبية «رأيتك تأتي» . وتتجمع في هذه الصيغة عناصر الزمان والمكان، والشاعر قاعله ومهيار محوره الفعل ، لكن هذا اللقاء المحلل سرعان ما ينتهي لتنفصل الشخصية الشعرية ، في زمن الكتابة ، عن رمزها مهيار انفصالا مؤقتا ، يتيح للشاعر أن ينفحص مجمل تجربته من خارجها . إنه يشير إلى ثلاث مراحل رئيسية في رحلة مهيار هي : «سميت الأق / رحمت الدرب / وسرت حيننا نحو الأضيء» (ص ١٦) . لقد حدد مهيار الطموح النهائي الذي يتمثل في رؤيا أونيذة ، ورسم غطرات تحقيقتها ، وسار في الطريق الطويل حيث النبوءة كامنة في انتظار الشاعر - النى ، أو المهدي المنتظر ، أو الإمام الغائب . وتعود الشخصية الشعرية التي انسلخت عن ذاتها القديسة لتساعدها ، تعود لصعد بهذه الذات في زمن الكتابة ، فتصبح الكتابة لتجليات صوفية مخايا الأحماق ، أو تصبح الكلمات ، بعبارة أخرى ، دوال يشكل نظامها البنية السطحية التي تدل على بنية تخفية عميقة .

وإذا كان الشاعر لم يرفض الماضي ، على المستوى الذاتي ، وإنما خلص إلى نوع من الاستمرارية ، فإنه يقوم ، في المقطع الرابع ، بمرحلة موازية في الماضي ولكن على المستوى الموضوعي . وتختلف حركة الارتداد الأخيرة من سابقتها ، وأول ما يلفت إلى هذا الاختلاف تميزها بمضامين شكلية معينة تجعلها وحدة بنائية مستقلة ، ترتبط بدلالة المقطع في السياق الكلي للقصيد .

ويتكون المقطع من ست فقرات تصنيفية متباينة ، تتخذ شكلا طباعيا هيزا ، يترك تأثيرا بصريا يصعب إغفاله ، نتيجة البنى الخلف التي طبعت به الفقرات . وتتراوح الفقرات بين الصورة الشعرية والأسلوب التقريري والحوار وصيغة التساؤل . ويتم الانتقال المفاجئ بين فقرة وأخرى نتيجة تداع تحكمه تحولات وعلاقات مضمرة لا تظهر بصورة مباشرة على المستوى الدلالي الأول ، بل تبدو كأنها أفكار غير مترابطة منطقيا ، لكنها تقوم ، بنوع من التلميح أو الإلماع الأدبي literary allusion باستخدام أسلوب الكولاج collage^(١) ليكشف عن مستوى البنية العميقة عن تفسيخ العلاقات التي تحكم أحوال ثمود - الماضي - الحاضر ، ويؤكد ، في الوقت نفسه ، انفصال العمل الأدبي عن هذا الواقع المنقسم الجزأ الذي ترفضه القصيدة وتؤكد استقلالها عنه .

تتكشف أحوال ثمود عن ذلك التناقض المقلق الذي يطرحه التساؤل .

١ - «هل هذا الكوكب أننى ، أم ذكر؟
أم تلك البائال ترشق في الصعراء سهاما فعود ذراعا أو
رأسا؟»

وتتمثل أحوال ثمود - كذلك - في العداوة والتكرار المعركة وأصحابها ، ومصيرهم الفاجع :

٢ - «إن كان صليتك يقرأ الملائكون ، تنبه واحذر

بجاء تحفته في الواقع ، هذه الموة تفجر أيامه جرحا لا يئتم ، بل بتغاقم ، فتسحق للساعة بين الواقع وبين الشاعر .

وما إن تتحدد المحاور الثلاثة حتى تبدأ حركتها الذاتية ، فتجد محور الشخصية الشعرية يسيطر على المقطع الثالث ويتوازي مع محور ثمود - الماضي - الحاضر الذي ينفرد بالمقطع الثاني ، مما يضيف إضاءة جديدة إلى كل من المحورين .

ويتل المقطع الثالث لحظة استرجاعية كثيفة ، يتداخل فيها مع صوت الشاعر في زمن الكتابة ، صوت جديد لكنه قديم ، ذلك لأنه صوت خارجي ودخلى في الوقت نفسه ، هو صوت مهيار ، أحد أبعاد الشخصية الشعرية ، وواحد من العناصر المكونة لماضي أدونيس الشعرى ، في دواوين سابقة ، عصوصاً «أغاني مهيار الدمشقي» .

إن الشاعر يبدو كأنه يحاكم منطق القصيدة الخاص ، وهو الرجوع إلى أحوال ثمود ، بمنطق آخر من خارجها ، هو منطق تجربته الشعرية السابقة . لقد توصل مهيار إلى قناعة ذات شقين ، أولها أن :

«... الذكرى لا تجدى» (ص ١٥)

وثانيها أن :

«الربيع زائل معنى

حين يكون البحر بهيما» (ص ١٥)

وتتركز قناعة مهيار في بؤرة تستقطب الحركة وتطفئها في الوقت نفسه ، فتحول دون الإيجار في ذاكرة الماضي ، وتدفق بسفن الكلام إلى المدى הרحب حيث آفاق المستقبل . عند هذه النقطة من الحوار الطارجي - الداخلي ، يكسر الشاعر منطق مهيار بمنطق الشخصية الشعرية في زمن الكتابة ، مازجا المتعلقين ليسيطرا معا على فضاء القصيدة فيقول :

«أشهد أن الذكرى لا تجدى

لكن ،

أشعث مصايح الذكرى

لتكون لك الصوت للزلى» (ص ١٥)

إن الماضي ، في بعده الذاتي ، محاولة متكررة للتبشير بكشوفات شعرية تجمع ، إلى جانب الحدس الشعرى ، وعيا عميقا بحركة العصر ، وتطرح إلى استكشاف لغة الحداثة وتبني أبنية الوعى في المجتمع العربى ، ولكن النبوءة عصبية والواقع أشد عصيانا منها ، ورغم ذلك تظل الرؤيا هي الضوء الهادى والصوت الذى يتجدد من جديد شعرا مرثيا ، ويتشكل هذا الشعر «زهرا» بعينه الشاعر من يستأن الجرح ، ويتشكل كذلك «نجا» بيط من ملياته ، لينتخذ صفات بشرية ، فيصبح أنسانا حانيا «كجبين امرأة تبكى في شباك» .

وسلمنا البيت الالتئس في المقطع الخامس مفتاح الزاوية القصيدة الأولى «هو ذا المغرور على» / حشود» (ص: ١٨) . وما أن يتحد حقل الكلمات ، يذكر «المغزاة» أو الكبة الرميين و«حشود» بمعنى الكثرة والتشابه والخلل في الوقت نفسه ، حتى تتوالى الألفاظ وعلاقات لغوية تفضي كلها إلى دلالة واحدة هي الأبيار

«جدران منارة - معاول - جرافات - أسوار تسترلها أسوار - الحمم المندوفة من أحشاء تنفاسها أحشاء - اللجب النازف من أصوات تنطقها أصوات - جمود سواهم - سواهم بالألوات وبالأدوات شعار - واستجهم ظل - الألوان هي الألوان» . (ص: ١٩ - ٢٠) .

وفي مواجهة هذا العالم المشابه للنهار الذي يدور على نفسه ويلتهم بفضه بعضاً «ماذا يفعل هذا الرائي؟ إنه يقف غريباً حائراً أول الأمر ، لكنه مدليل أن يجناز متاهات الخيرة لينخل في حلقة تفاعل إيجابي مع الأرض ، تتوازي مع علاقات نموذج السابعة .

وتثير الأرض في لغة أدونيس الشعرية تداعيات عديدة ؛ فتظهر الأرض^(١٩) ، أحياناً ، رمزا للوطن وتأنس ، أحيانا أخرى ، بمدى بشرى يتجسد امرأة تصبح صورة أخرى للأرض أول المدينة ، كما نرى في قصيدة «قداس بلا قصد» في هذا الديوان . ويتداخل بهذا الأرض والمرأة في علاقة أشمل ، هي علاقة الشاعر باللغة . ويصبح تجدد اللغة فعل إخصاب وتخلق يجري في مناخ أسطوري ، يتم من خلال شعائر وتبني يتجسد خلالها أدونيس أو نموذج الشاعر عاشقا ، بينما تصبح أفروديت أو عشتار أو اللغة ، الإلهة الأم ، رمزا لطاقت الخصب في الطبيعة^(٢٠) ، ويمثل اتحادها تجدد الطبيعة وتخلق القصيدة .

ولا تقتصر علاقة أدونيس بالأرض - اللغة على هذا البعد الأسطوري ، إذ كثيرا ما تحمل دلالات صوفية وتصبح الكتابة مجاهدة روحية مضنية ، تبني الاتحاد بجوهر الأشياء ، والنفاذ إلى بدئية اللغة ، أو ما أسماه أدونيس وأشرت إليه في بداية البحث ، اللغة فيها وراء اللغة .

تمثل علاقة الشاعر بالأرض ، في هذا المقطع وفي المقطع التالي في قوله :

أعطيني
زبدك ، يا هدى الأرض المسية ، وإعطيني
في موج الأسرار ، ولكن دون حجاب ؛

(ص: ٢١)

لا تعني ، وأعطيني
يا هدى الأرض ... /
أعير هذا النوع ، وأزدد هدى الليلة
في أحضان لا أعرفها
وأسافر في مجهر

قل : كلا ، لا أعرفه ،
لفداء أو بعد غلى ،
سيفاد إلى سيف ،
أو جب ...

وتمثل - أخيرا - في استحالة إقامة حوار بين الفرد الأمر والجماعة المتفعله المراقبة لما يجري في ذهنه :

٣ - «أعطوني .
- ماذا يفعل ؟
- يقتل كل مساء ، الرء

إن الأمر والطاعة والقتل العشوائي غير المرير سلسلة مترابطة الخلفات :

٤ - «ما أطوع هذا الأثقال ،
الطالع من تاريخ القتل ،
الضارب في أحوال نمود ،

ويظهر التخليط والتزييف في مجال الأدب على نحو تقريرى :

٥ - «جاء النافذ يسأل : كيف يكون الوزن ، وكيف يكون
النثر ؟ وبها
من يبع الانقلاب إلى شعراء ،
يسأل كل منهم : كيف يكون الوزن ، وكيف يكون
النثر ، وبها في تابوت ... ؟

وتتلخص أحوال نمود في الفقرة التقريرية الختامية :

٦ - «أحوال نمود ،
تأسس في ذكأن :
«ناجر واستعصم بالله ولا تتيسى ...»

(ص: ١٧ - ١٨)

إن المحصلة الدلالية للعلاقات الناتجة عن الفقرات النصيبية الست ، التي تمثل المعادل التي لأحوال نمود ، محصلة سالية ، لأبد أن ينتج عنها انبهارا بدت نمود على إثره في الماضي، والماضي ما يزال مقلبا بظله على الزمن الآن ، زمن الكتابة

لقد تأسست في المقاطع السابقة حركة المداور الثلاثة الرئيسية في القصيدة ، واسمعت أبعادها وتعمقت ، ووصلت إلى نقطة تقاطع ، يبدأ عندها صراع حتى نتيجة تمارض الاتجاهات . وتبدو حركة الصراع ، مع بداية المقطع الخامس ، مثقلة الأضلاع ، تحمل نمود - الماضي - الحاضر الزاوية الأولى ، تقابلها الشخصية الشعرية محملة بماضيا ، ورافضة المحور الأول بمستوييه ، بينا اللغة تتأهب في الزاوية الثالثة لتكون ساحة الصراع الذي سوف يضطرم في فضاء القصيدة وينجل عبره .

يتكشف عن جنس سرى

يتكشف عن لغة سرية

تعرف كيف تترجم هذى الضوضاء الكونية /

أحوال غود . .

(ص : ٢٣)

واحد، هو اكتشاف اللغة السرية ، لغة الباطن ، وإنما تتحدد كذلك من خلال مستوى آخر تتبادل الأرض فيه لغة الظاهر الراكدة . وبينما تنحصر موجة التعرف الأولى مخففة ، إذ «خانت عينه الأشياء» ، تتكرر المحاولة ، وتتصاقب الموجات ، وفي كل مرة «يرجو وجه غزال آخر» ، لكن الإخفاق يتكرر ، ذلك لأن «الأرض تميد عبد الرمل» ، فلما ينبع الحس المناسى بالفضالة والمعجز أمام ذلك الركود الآسن والتخالف العظيم ، قطرح الشخصية الشعرية تساؤلاتها الممضة :

وماذا

يحدث هذا الرأس النافر من أنبوب

في نقالة أفيرن

في عرس للآلات ؟

وماذا

يحدث هذا الطوق ، وهذا الجسر ، وماذا

يعرف هذا السائر

من أبعاد المجهول ؟ (ص: ٢٦)

ويولد التضاد بين ثبات الركود وحركة التعرف والكشف تضادا آخر بين اللغة «الطوق» (أو القيد الموق للحركة) وبين اللغة «الجسر» (الذى يشير إلى إمكانية العبور من وضع الثبات إلى حركة التغير). ويبرز التضاد بين هاتين اللغتين الاحتمالات متساوية الرجحان ، وهى احتمالات قد تفتقر بتاريخ الذاكرة الشعرية أمهى «جرح» قد يمتظر الموت أم البره ؟ أم هى «سكين» يستطيع نضله ، إذا ما وجهه فى الاتجاه الصحيح ، أن يفتقر الحبيب وينفذ إلى المستقبل . وقد تفتقر هذه الاحتمالات بالكليات ، هل هى «سلاسل» أو «قطعان» ؟ ، هل هى قيد أو نبت طالع يعمل بذور الخصب ؟

لكن تساوى الاحتمالات لا يمكن أن يبق معلقا حتى النهاية ؛ إذ لابد من تدخل عنصر جديد تشير إليه الكلمات بوصفه كامنا «حتى يأذن وقت» ، لكنه يشى بسمار الحركة المقبلة وجهة رجحان كفتها . وبمثل ذلك العنصر فى جملة مفصلية ، يتوازى ترددها فى المقاطع التالية ، تتشكل بؤرة مثيرة لتزاوج الحركة . والتفاعل بين قطبي الصراع (الشاعر - اللغة) ، كما تشكل بؤرة استقطاب لقطى الصراع فى الوقت نفسه ، لا يبدأ أوارها إلا بتكشف اللغة الجديدة قرب نهاية المقطع التاسع . وتأخذ الجملة فى مرحلة التضاد وتساوى الاحتمالات صيغة التساؤل والتعجب فى الوقت نفسه :

«ألفذا لا يتركى رضى

ودمشق الأخرى لا تترقى» (ص: ٢٧)

ثم تتحول فى المقطع نفسه لتصبح نتيجة حتمية لموت مخيم كفيف تنسحب آثاره على أوجه الحياة ، لذلك تنشأ ضرورة التبشير بعصر

وتتحدد علاقة الشاعر بالأرض ، فى هذا المقطع ، عبر مستويين متبايزين، يمثل المستوى الأول فى أربع حركات متواترة متداخلة ، تتكون من أفعال الأثر (اعطى - ارمى - لاخفى - أعيدنى) ويتغير فى المستوى الثانى مسار العلاقة ليصبح الشاعر فاعلا ، (أغير أرقد - أسافر) وتصبح الأرض مجال الفعل الذى يتكشف عن جنس سرى وعن لغة سرية تترجم أحوال غود . أما مركز تلك العلاقة فيتحول إلى بؤرة لقاء تجمع محاور غود - الشخصية الشعرية - اللغة . ويؤدى هذا الزكر وظيفة حيوية فى بنية القصيدة بشكل عام ، يدفع بها نحو غايتها النهائية ممثلة فى تحقيق الرؤيا . إن الشاعر الذى طرح ، فى المقطع الثانى ، سؤاله المؤرق - «كيف أبجد لكليات الجنس ؟» - قد سافر فى مجهول ، يتكشف عن جنس سرى وعن لغة سرية ، ما تزال فى مرحلة التكون .

إن حركة التفاعل بين الشاعر والأرض - اللغة السرية ، التى ظهرت مؤشراتنا فى هذا الوضع من القصيدة ، تصبح محور الدلالة فى المقطع السادس ؛ فيختد المقطع شكل موجات من التعرف على تلك اللغة والإخفاق فى اكتناه أسرارها ، أشبه ما تكون بموجات المد والجزر ، فى تعاقبها ، وليس فى إيقاعها الذى يبدأ سيرا هينا ، ثم يتدرج فى عصف وسرعته ، حتى يصل إلى دروة الاجتياح فى نهاية المقطع .

إن الكشف عن تلك اللغة السرية يتم عبر حال تلبس الشاعر ، فتبدل صفاته كأنه يولد من جديد ، وتقوده ، فى حركة تتجاوز الزمان والمكان ، إلى منطقة حيوية تدور فيها الأشياء قبل تشكيلها ، والكون فى بكارته الأولى :

«هو ذا الشاعر - كان يتم غريبا

والفجر غزال

جسد الأرض يداعبه

والشمس تحيط له

فوبا لحييا /

- ماذا بفعل

- يلقى عن كفيه النوم ، ويغشى

هو ذا يحشى .

(ص : ٢٤)

لكن علاقة الشاعر بالأرض - اللغة لا تتحدد عبر مستوى دلالي

«مصباح»

يصحلت مثل قضاء (ص ٢٩)

والحديث قابل للانتشار يتقل من مصدر جزئ ضئيل للإشارة
- «مصباح» - إلى كلية القضاء الذي يشع بضوء الشمس الغامر
الباهر. إنه يتداخل كذلك مع عناصر غليظ متباين، فيبدو كأنه :

«عصفر»

يخرج بين آئين السهم وصمت القوس (ص ٢٩)

والطائر، وهو رمز للشخصية الشعرية، لا يفرد أو يتحدث، بل
يصدر عنه آئين يقابل الصمت. والآئين، «سهم» أى أداة متحركة
تحمل الموت، بيتا الصمت. «قوس» أى مصدر ثابت ينطلق
منه الموت. والمحصلة النهائية لجعل الحركة هي الموت، لكنه الموت
الذي يحققه الميلاد، الموت لغة الراكدة، وللثبات والتكرار،
والميلاد للغة المتجددة التي يحويها كتاب شعر «يعن أن الحلم يقين».

لكن ما بين الحلم واليقين، ما بين الرؤيا وتحققها، ثار لا تبق
ولأثير، جسم يشكل سماء تخطر رعدا، يقصف «من أفق يتجسس
رغصاً». إنه تيار من هليان حلمي يتراوح بين أمان الشيطان وأخطار
لج البحر الخفيف، إنه :

«قضاء»

يحلط شمس الشعر بشمس الله

طريق (ص ٣٠)

ويخلط - في هذا الطريق - البشرى والكفرى، الشاعر والنبي،
لينتهى الطريق بتحقيق الرؤيا.

وما إن يبلغ هدير الأعاق ذلك الإيقاع المرتفع الصاعب حتى
يعود إلى هدوء مفاجئ أشبه ما يكون بالانكسار. إن الرؤيا التي
لاحت ما تزال هذيانا حليما، يدور في مدارات التغير والوحدة
«الانشطار»، دون أن يكمل البحث بالعمور على أشباه الشاعر، تلك
الأشياء التي تنبثق من الأعاق كي تتجسد القصيدة، وتتحقق
الرؤيا :

«تبقى حلا ... /

أشياء

تصعد بين المعنى وحروف الطلبة في محاماة

وتنقى للمحاماة وتمحو

تمحو /

أشياء (ص ٣٠ - ٣١)

إن كلمات الشاعر أو أشباهه، الهمة بتدور الرؤيا، تتخلف بين
الحرف والمعنى، أو بكلمات أخرى، تتخلف في المنطقة للتخيلة التي
تتحدد فيها علاقة الدال بالمدلول، فتصعد في محاماة، تمحو
الدلالات القديمة وتنتج دلالات غيرها، لكنها لا تبني الليات حند

جديدة ولغة جديدة. وتصل الجملة الشعرية، في صورتها الأخرى،
نتيجة تتمثل في قول الشاعر :

«ولمذا، لا يتركى ولضى

ودمشق الأخرى لا تتركى» (ص ٢٨)

ويربط الشاعر، في هذه الجملة، بين الرفض ودمشق عن
طريق استخدام صيغة مبنية واحدة «لا يتركى - لا تتركى» كما
يحمل الجملة أشبه ما تكون بالدائرة المحكمة التي تحاصر الشاعر تقدر
لا فكاً منه، إذ تنتهى حيث تبدأ وتبدأ حيث تنتهى، فالرفض
يقوده إلى دمشق التاريخ - الواقع أو دمشق - الماضي - الحاضر،
ودمشق ذات الأبعاد الثلاثية، تقوده إلى الرفض، وترتب على هذا
الرفض عدة نتائج أخرى :

«ولمذا،

أحمل بين يدي، وبين عظامي، بلوريا»

وهذا

يعتبر شعري كالأشياء»

وهذا،

أسكن زوبعة الأشياء» (ص ٢٩).

ويتشابه المقطع السابع مع المقطع السابق عليه في عتف الحركة
وتداخلها وتراوحها بين موجات طاعية وأخرى منحسرة، واحتواها
عناصر سبق الإشارة إليها، وتداخل عناصر أخرى فاعلة فيها. لكن
تبدو الحركة في المقطع السابع متقدمة، تبدأ من حيث تنتهى الحركة
السابقة عليها لتفرض في خضم الأعاق، كي تواصل الشخصية
الشعرية بحثاً، دون هراة، عن سبل تكاملها وتحقق رؤاها أينما
تفرح، ولهذا السبب تبدو الحركة آية في التركيب والتعقيد
والغموض. ويبدو التوتر في أعاق الشخصية الشعرية، حيث يدور
البحث، كأنه أنون تصهر في لحيه عناصر الكون، وتتغير مملها،
كي تتخلق منها «أشياء»، أو تنقى في حرق الأعاق.

ويبدأ حفل البحث الأساسى في معزوفة الأعاق هنا في ضمير
صاحب أو صبيح، إنه شيء يحركه انقياض عضلة القلب وانسلاطها
تلفح بورة الحياة إلى سائر الأعاق، من خلال حركتها الرتيبة
المنتظمة :

«يجدث أن أسلم للطرقات

فأهبط في قيعان

واجاور أعصانا، أو أنصب مثل رماد

يحظا عن أشباهي» (ص ٢٩)

والحركة - هنا - هابطة في المكان، صاعدة إلى ذرى
الأشجار، غاية كرماد أرهقه طول الاشتغال. ولا يقتصر البحث
على الحركة وحدها بل تتداخل الشخصية الشعرية مع أشياء
العالم، ليتسع مدى بحثها عن تلك الأشياء فصيح كأنها :

الحدوس والرؤى ، تلك المنطقة التي تتغير فيها علاقة الدوال بمدلولاتها ، ليتجسّد عن التغيير دلالة تهجس بوجه آخر للتكوين ووجه آخر للإنسان .

لكن كيف يروّاه الشاعر بين النسبي والمطلق ؟ كيف يروّاه بين حياته في الواقع الثابت المشابه وبين حياته في مناخ التحول والخرق وكسر للمراضعات ، مناخ التجدد والخلق ؟ إن وطأة المعاناة تدفعه إلى أن يتفجر قائلا :

«شقاء

أن تفتح ، أو أن تكبر ، أو أن تهجم بحر الضوء وموت
أن تدع أو أن تحيا
في أحوال محمود / « (ص : ٣٣)

ولا تدل الجمل التقريرية السابقة على معاناة التجدد والخلق فحسب ، بل تؤدي - إلى جانب ذلك - وظيفة التلاحم بين العناصر للكوة لبينة القصيدة ، وتربط الجملة بين اثبات الرؤى المتفجرة من أعاق الشخصية الشعرية وبين أحوال محمود ، بكل ما تثيره من تداعيات تاريخية ، تخيم نذرهما على الواقع المعاش . ولذلك تتقاطع الماور الثلاثة الرئيسية في نقطة مركزية ، بيتا تكتمل دائرة البحث ، وينطق قطباها ، إيدانا بالخروج من أنون الأعاق .

وتنبئ المؤشرات الأولى ، في المقطع الثامن ، عن احتشاد وتجميع للعناصر الشكلية والجملي المفصلة التكرارية الواردة في المقاطع السابقة . ويبدو الأمر كأن الضالع الكيميائي بين العناصر الكوة للقصيدة يجتاز مراحلها النهائية قبل ترسب المزيج الجليدي .

إن الشخصية الشعرية الواحدة المتشعبة ، بانحادها بأشباها ، تخرج الآن من «أسوار المطالبات» عبر سلسلة بوابات ، واكتب كل منها مرحلة من مراحل رحلة الشاعر بحثا عن أشباها ، يصاحبه خلال مراحل الرحلة ذلك الرفض الذي يأتي أن يتركه بيتا «دمشق الأخرى» لا تتركه . ويقوم التنصيص الذي يتخذ شكلا طباعيا مميزا (والذي أقصر ، في المقطع الرابع ، على بيان أحوال محمود المتداوية وعاود ظهوره في المقطع السادس مقترنا بالتحال والتشابه العميق في الواقع) يقوم في هذا المقطع والمقطع التال ، بوظيفة مزدوجة هي التوازي والإحلال .

يحدد صوت الشخصية الشعرية ، الخارجة من أنون الأعاق متحدة بأشباها ، زمان الرؤيا ومدادها عبر مرحلتين ، تتمثل الأولى في الفقرة التنصيصية التالية :

«سلاما

منجاسد هذا الزمن الآتي ،

ويخالط قلبه

وستكشف معدن كل شرار

ولفقد غدا ، والآن ، طريق الرغبة» (ص : ٣٦)

دلالات نهائية ، لأن قانونها حركة النقص والبناء ، ضمحو الدلالات التي أنتجتها وتواصل ديمومة التحلق .

ويصاحب هذه الحركة العنيفة موجات التباس المظاهر ، فلا يعرف الشاعر إن كان يجب دمشق أو يكرها ، ويصاحب كذلك موجات حزن وأسى ، فلا يعرف الجسد المتق الجامع ، إذ يكاد يذبل ويتنفس ، بعد أن اضطربت مجرات الحب وكادت تفيض .

لكن الشاعر يطارد قولك اليأس ، ويواصل بحثه عن أشباها ، يتسائل عنها في «سقات شوارع ترقد تحت غبار السيفين» ، وفي تفاصيل يومية واقعية ، تبدى في «الحزن الشارد خلف زقاق» ، أو في «صمت عجز تومي» أن الموت قريب ، أو في «جرح» يتأثل للشقاء فيصبح جسرا يمتد بين سواهد وقلوب ، ليدل على إمكان الوصول إلى الآخرين وإيلاخ الرؤيا . وهنا يلجأ الشاعر إلى الإضاءة المبالغية ، إضافة الرؤيا التي «تبق نوار وفرة نوره» ، لأنها رؤيا منجذبة إلى رؤيا أكثر شولا . ويعني ذلك ، في مستوى دلالات آخر ، أن تحقق القصيدة - الرؤيا نجم في جرة ، والجرة تسبح في سديم من الشعر .

من هنا يصبح قياس الشاعر بمقياس النسبي أمراً لا طائل وراه :
«فلماذا تسأل عنى ، يا هذا الباحث ، بين حروف
ارحلف شعار؟» (ص : ٣٢)

ويأتي التساؤل المفحم ليشكل المهور التفسيرية التي تقترب عليه نتيجة هي تعرف الشخصية الشعرية على أشباها ، داخلها وخارجها في لوقت نسه :

«أشباها ، -

تكن كليات الشاعر ضوءا ،

ضوء الحامل عبه الأرض ، ويبقى

في الجبل الأعرق في أقصى موج

لتكن ملرا

بترصد كل مهبط ،

ويخالط لبس الكون ، ويبقى

في الجبل الأعرق ، في أقصى موج

لتكن جسدا

يحيط المجس بوجه آخر

للإنسان - بوجه آخر

للتكوين / « (ص : ٣٣)

إن تكرار صيغة الأمر «لتكن» ثلاث مرات يبدو ، في ظاهره ، كأنه تعيد ثلاثة مستويات مختلفة لكنه يدل ، في واقع الأمر ، على حقيقة باطنية واحدة ، تلك هي تجاوز النسبي وعناق المطلق ، حيث يتر الشاعر على أشباها أو كلياتها فيها وراء الأشياء ، في منطقة

وتتمثل المرحلة الثانية في قول الشاعر :

« نحن التيار

إن كان مدانا من ورق

لحظانا فأنحة للشار » (ص : ٣٧)

إن زمن الرؤيا هو الزمن الآتي ، الذي يتشكل في رحم الحاضر ، أما مداهما فهو الشعر ، الذي وإن كان « لا يحدث شيئا » يبقى طريقا للحدث « (١٧) كما يقول أودن في رثائه لبيتس . ولابد للرؤيا أن تكتمل قبل أن يشق الشعر طريق الحدث ، وقبل أن يصبح فأنحة للشار .

وتظهر تجليات الرؤيا في الفقرة التصهيبية الأخيرة ، في المقطع التاسع ، تتماثل الأصوات مع صوت الشاعر وتقول :

« يا وجه الإنسان الطالع كالتوالد ، سلما

أفغنا

وأبح لزلزال الهدباء ، مدانا

عذنا

شو الوجه الآخر من هذا الوقت المفروض ، وأقصا

أن جهال الأرض الإفراط

وأن الحكمة رب من ورق

أفغنا

أن النجمة ماتت ، والعالم يلهي

ونخطف

هذا الشاعر ، وإخلائه

يا هذا الوعد المرسوم كحبة طفل يولد باسم لعماء أبيي ،

واصمبه

في كشف

كشف ،

كشف ... » (ص : ٤٠)

إن إشارة الشاعر توازي نموذج - الماضي الذي تداعى ، والحاضر الجبل بالتمر . وهي البديل الذي تقدمه القصيدة ، من خلال هذه الفقرات التصهيبية ، ليعادل الانتيار والتداعى أو يجل مكانها . أما الشاعر ، الذي أتى الرضوخ لهذا الوقت المفروض وظل متمسكا برضه وهدمشق الأخرى ، لا تتركه ، فقد أحدث أخيرا غلظة في الجدران الصماء للتداعية ، أحدث شيئا أشبه ما يكون بصدمة كهربائية متوالية ، حركت عضلة القلب ، قبل أن يسرى الموت في أنحاء الجسد كله ، وأخيرا ينبض القلب وتستجيب دمشق :

« ودمشق الأخرى لا تتركى

أخذتها الرغبة في شفق ...

أخذتها لغتي

ميرزا معها » (ص : ٣٨)

لقد تجلت الرؤيا إذن وتعمقت جزئياً ، فأخذت دمشق الرغبة في شفق الشاعر ، وسحرتها لفته . إنه الكشف دلالة الحياة .. والحياة قوى حانية تحتاج يس الأرض وتوزعها خصباً ونماء ، وتفتقر الصيغة الآمرة (ميرزا معها) بخطوات تحقق الرؤيا التي تكتمل في المقطع العاشر ، وتتشكل موكباً يقضيه الشاعر ، تواكبه (الأنفاس) ، أنفاس البحث والهو والهدم ، وتواكبه عناصر الكون ، (وأعراس) ، وجدوع بشرية ، وسحر الأشياء ، ويتجز (بلع البشر) ، ويظهر في برقي فضائه ، فيمنحه أسماء ، لكن يحوها ، مواصلاً ديمومة الخلق والإبداع وتجدد الرؤى .

هوامش

(١) ينال ديوان أدونيس « قصائد أول » ١٩٥٧ قوة الإشباع التي كانت تربطه بالواقع في تلك المرحلة المبكرة من إنتاجه الشعري ، قبل أن تتسع آفاق عمله الشعري في مراحل لاحقة ، لتشمل عناصر تكوينية وعناصر حلبة تنأى به ، أحياناً ، عن الواقع الذي ظهر

على ارتباطه به في هذا الليران ، في قصائد مثل « رسالة إلى إسحق » ، « ما أصغر الدنيا » ، « الضيل » وغيرها :
فونيس ، الآثار الكاملة ، الجزء الأول ، دار العودة ، بيروت ، ص ص ٢٥ ، ٧٨ - ٧٩ ، ٨٥ - ٩٢ .

(٢) يلعب السرياليون إلى أن الباطن والصورى والشاعر هم الثلاثة الذين يتون تلك الرصدة بين عالمي الواقع وما فوق الواقع :

نظر ، والناس ناول ، عصر السريالية ، ترجمة خاتمة سعيد ، منشورات زرار قباي ، بيروت - نيويورك ، ١٩٧٧ ، ص ٢٩٢ .

ويضع أدونيس بين الصفات الثلاث كما يظهر في لغة الصوفية ، وفي ارتباطه بالأسطورة الأفريقية ، لكنه يفضل استخدام لمصطلح الصورى لوصف تجربة استغناء الجهور ، أو الباطن ، كما ورد سائر الواقع الكيفي ، أو الظاهر ، ويصل من هذه التجربة مرادفا أصيلا في زناثة العربي كما يعرف في الغرب بالحركة السريالية .

نظر : أدونيس ، الثابت والمتحول - بحث في الاتباع والإبداع ضد العرب ، الجزء الثاني ، ص ٢٠٣ .

(٣) تنبأت الناقلة خاتمة سعيد أن أدونيس سيضفي بعد كتابته قصيدة «هذا هو اسمي» - كتبها عام ١٩٦٩ ونشرت ضمن ديوان «وقت بين الرباد والورد» في عام ١٩٧٠ ، وفي اكتشاف عوام الجهنون كل عوام الجنون ، عوام الخير والوحدة ، عوام الانشطار ، قبل أن تفرح تلك الانحلال عبر جدار الصمت ، ، ذلك الجدار الذي قد لا يجره كالأرض . وربما كانت الناقلة تنبئها في ديوان أدونيس التالي ، وهو «مفرد بصيغة الجمع» الذي كتب بين عامي ١٩٧٣ - ١٩٧٥ ونشر عام ١٩٧٧ . نظر : خاتمة سعيد ، حركة الإبداع ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ص ١١٩ .

(٤) أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ٢٥١ .

(٥) الثابت والمتحول - جزء ٢ ، ص ٩٦ .

(٦) أدونيس ، الفصل الخامس ليليا للمطالعة والأوتار ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٠ .

(٧) مفرد بصيغة الجمع ، ص ٢٥١ .

(٨) يستخدم أدونيس التناظر قبل بداية الجملة الشعرية ، علامة على استئناف حركة ما خارج الجملة ، في مواضع عديدة من قصائده ، خصوصا في قصيدة «هذا هو اسمي» ، في ديوان «وقت بين الرباد والورد» ، وفي ديوان «مفرد بصيغة الجمع» ، حيث تظهر هذه المفردة كمنصهر تشكيل داخل في بنية القصيدة ، ولكن هذه هي المرة الأولى التي يبدأ بها قصيدة له على هذا النحو .

(٩) أدونيس ، أفكار الكتابة ، وقت بين الرباد والورد ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص ٥٨١ - ٦١١ .

(١٠) تقول الأسطورة إن أدونيس قرع حلة عربة بين كينوراس ، ملك فيس ، وابنته مورا . أحبه أفروديت ربة الجمال وهرسبول زوجة جاديس ، إله العالم السفلي ، وكان أدونيس يلقي نصف الدم في حفلة القرع ، في صحبة هرسبول ، ويلقي نصفه الأكبر على الأرض ، في صحبة أفروديت ، لكن هرسبول أوعزت إلى إله الحرب أريس أن يقتله ، حتى تحفظ بروضه خاتمة ما في عالم الموتى . وحتى أريس في حبه عزيز يرى استطاع أن يرقى جسد أدونيس . وما إن غشيت دماء الإله المقتول الأرض حتى التفت منها زهور قرعزية تسمى anemone أو خفاق النمل ، وقد ارتبطت أسطورة أدونيس في منطقة شرق البحر الأبيض المتوسط ، حيث كان يمد في بابل وسوريا ثم انتقلت عبادته إلى اليونان في القرن السابع قبل الميلاد ، ارتبطت الأسطورة بدورة الفصول ولجسد حسب الأرض وسواء النبات في كل عام .

نظر

Sir James George Frazer, The Golden Bough, Macmillan Publishing Co, 1978, pp. 376-380

J. E. Zimmermann, Dictionary of Classical Mythology, Harper and Row, Publishers New York, 1964, pp. 6-7

عيد للطلعي شمروا ، أساطير إغريقية ، المجلة العلمية للكتاب ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ١٦١ - ١٧٣ .

(١١)

Jonathan Culler, Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1981, p. 172.

(١٢) يستخدم مصطلح الشخصية الشعرية أو الشخص الشعرى، poeetpersona للدلالة على تليد دور الشاعر في القصيدة النثائية الحديثة ، إذ تعدد الأصوات التي تتقاطع عبر صوته ، فهد غويلا دائما في زوايا الرؤية ، كما تتداخل شخصيات أخرى مع شخصيته ، مما يخلق على الشخصية المركزية في القصيدة إمكانات درامية عديدة .

نظر :

Theo Hermans, The Structure of the Modernist Poetry, Croom Helm, London and Canberra, 1982, p. 73.

(١٣) يستخدم أسلوب الكولاج Collage أساسا في فنن التشكيل مستعيدا لعمان من إحتلال عناصر غير تشكيلية - مثل قصاصات جرائد يومية أو خيوط ملونة أو مسابير أو غيرها - على القرعة ليخلق تأثيرا مثيرا . ولجأ الشعر الحديث إلى هذا الأسلوب التشكيلي فيستخدم الشاعر عتققات من أحداث غير مترابطة أو حوارات بلغات مختلفة في لغة القصيدة ، يقصد بها الإيحاء أن العمل الأدبي لا يماكي نظام العالم الخارجي وإنما هو شيء مصنوع ، artefact متفصل عن العالم ، وأوجهه من طريق تأكيد استقلاله عنه . ولقد أمثلة لاستخدام هذا الأسلوب في الشعر عند أبولنتير وغيره من الشعراء التجريبيين . فزيد من التفاضيل ، نظر :

The Structure of Modernist Poetry, op. cit., pp. 68-75.

(١٤) يبدو علاقة الشاعر بالأرض من التوابت الأساسية في نظام العلاقات النثائية في شعر أدونيس ، ونتم الدراسات الثقافية التي تناولت أحوال الشاعر باستغناء أبعاد هذه العلاقة ، خصوصا في قصيدة «هذا هو اسمي» وديوان «مفرد بصيغة الجمع» نظر : حركة الإبداع ، ص ٨٧ - ١١٩ .

ولياس خوري ، دراسات في نقد الشعر ، دار ابن رشد ، ١٩٧٩ ، ص ٦١ - ١١٨ .

(١٥)

Golden Bough, op. cit., p. 379.

(١٦) انظر نص القصيدة في كتاب :

Clough Brooks, Robert Penn Warren, Understanding Poetry, Hall, Rinehart and Winston, New York 1976

كائنات مملكة الليل

محمد بدوي

في ديوان أحمد عبد النطفي حجازي الأخير، «كائنات مملكة الليل»^(١)، كما في درويته السابقة، ما يزال كل شيء قابلاً لأن يعني؛ شوارع المدينة، وقصات للثقف القادم من وضوح القرية إلى اللجنة الموسومة بالإبهام الشخصي، والمتوحدون من قوى الهجوم الخاصة، كل شيء يمكن أن يصحى قصيدة غنائية، تصلح للإلقاء في حفل، كما تصلح للتجسد في ديوان أبيق، يصاحب المرء طويلاً.

والعلاقة بالحياة في هذا الضرب من الشعر - في الدواوين الأولى - علاقة تناغم أحادية الجانب، تهيمن على العالم فيها التبنية صنيعة، لثمة الفقراء / الأضياء، والحلب / الكره، والقتال / المقتول.

وبهمة الشاعر في هذه العلاقة منحصرة في غياله، لأن غيابه هوئته الوحيدة. لكن هذا الغناء، ليس ورقياً خارج المعصية، فالشاعر لم يلك شاهداً أبداً، إنه قاتل أو قاتيل، وسواء كان الفرع تصدى الوطن للصنوان الثلاثي ودحره في السويس، أو زحف ببلداد إلى وزارة الدفاع، أو سقط جميلة برحيد حيث سقط القنار، وسواء كان الحزن خاصاً بالمسلمين، أو تهيم دولة الوحدة، فإن الشاعر واحدٌ والحياة واحدة. إن الشاعر يرى العالم رؤية ثنائية، أحادية الجانب. وفي غمرة انتصار الحياة وسيرها نحو أفق واحد والحريّة والعدل، يظلل الشاعر صنيعةً، لكنه قطعية، متنوعة، مظلّة بالصحيح.

يرى العالم صنيعةً، في حجم مشاعره فحسب، وذلك حين يكون النص متمحوراً حول الحب أو القلب أو الحياة والسأم. وثانيها صوت الشاعر الذي يبدو كأنه مبرأ من العلاقة بالقلب أو الجسد، وذلك عندما تكون في مناخ ثوري بالمعنى الرومانسي للكلمة، على نحو ما نرى في قصائد من مثل «بنداد والموت» و «البطل».

وحيث تعدد مهمة الشاعر في دور اللغز، فإن هذا الدور يسم القصيدية بمجسمه بمعنى أنه يحدد بناءها، فتصبح القصيدة صوتاً واجداً يتجدد، أو يقصص، أو يتذكر، أو يصف مشاعر إنسان ما. وفي بواكير أعمال حجازي كان ثمة صوتان متباعدان، بحيث يبدو كل واحد منهما منفصلاً عن الآخر، أولهما صوت شاعر رومانسي،

و وراثه المائكيه ... الخ . أما هنا فنحن مع صوت واحد ، أو لكن أكثر دقة فنقول إن الصوتين المتمايزين للتصليين قد انمدا ، وصاروا صوتاً واحداً ، لأن حواطف الشاعر قد انفلتت من رومانيتها الأولى ، وغدا بناؤه أكثر تحمداً وتراكباً .

إن كون الشاعر مغمياً ، يعني - فيما يعني - أن يكون الصوت واحداً ، مبرأ من انعطافات الوعي وتوابعه ، ولذلك ظل حجازي على العكس من غالبية رفاقه ، يتمتع عن استخدام الأسطورة أو القناع أو الأمثلة أو الحكاية الشعبية ، ولكن الملحوظ أن حجازي يحاول توير القصيدة من خلال بناء غثالي صرف - وفي هذه المحاولة تمكن مفارقة شعر حجازي كله .

إن كل شيء يمكن أن يعني في نص حجازي الشعرى ، وهذا يعني أن نمة قانوننا أساسياً نجم عن كون القصيدة أغنية ، فومعها يمدد من السيات المصددة التي لا يمكن لها أن تغلت من إسارها . وكون القصيدة أغنية يعني أنها «لحظة» يحاول الشاعر أن يشبها ، في ديمومة خارج الزمان ، مانحاً إيها جباهه وتفردتها عن أية لحظة أخرى . قد تكون هذه اللحظة لحظة حدثت في زمن ماضي ، فهي تستمد إذن بواسطة الذاكرة وهنا يسود الفعل الماضي . وقد تكون لحظة آتية فيسود المضارع . وقد تكون اللحظة مفهومية إلى التعريض ، فيرتد الشاعر عرضاً ، فيبرز فعل الأمر .

اليأس مفاجأة

حين غرقت نافلتى

شدنى من منامى التذيق

الذى كان يحلل متصداً

مانحاً كل شيء نصاحته

ومداه الشفيع

شدنى

كانت دواءً من رليف

جلدنى لها

فرحنا معاً وانطلقتا

تزلفن من غير ظلل

ونرفس بين الصعود وبين الهبوط

يوادنا المشب

والشجرات العرايا

ومتكآت النواذير والشرفات

وأيدى الصغار وأيدى القائل

والكانتات المظلة حول السقوف

ياخشى قلبك في ذاته

كرولف من الهمهمات

على نبع ماء

يجسح شعبة أعتاقهن الطوارق

على ريش أصداهن الوريف

ثم تشرقت الشمس من فوقنا

لسقنا معاً

واغفلنا معاً

في وثابة هذا المواد الأليف . [ص: ٢٧]

هذه القصيدة لحظة . هي - إذن - لوحة وصفية بمعنى ، المعاني . يحرس الشاعر فيها أن يضع كل شيء في مكانه ، يجدد للساعة الزمنية بين عناصر اللوحة ، مستفيداً من قدرة الفن التشكيلي على تثبيت اللحظة الزمنية ، ووضعها داخل إطار . لكن كون القصيدة لوحة لا يعني أن الشاعر يقف خارجها كذاة . إن ذاته عنصر أساسي فيها . ومن هنا يظل الشاعر محفظاً لقصيدته : بقدره اللوحة على التثبيت ، وقدره الكلام على اقتناص الزمن في سيولته وتدفقه .

وغن - في القصيدة - مع علاقة رجل وتلج هو نديف أو يياض شفيف ، أى مع علاقة كائن إنسانى بشئ طبيعي ، ولكن الطريف أن فاعلية الطبيعي (الشيء) هي الأكثر حضوراً ووضوحاً . ولو تأملنا حركة التلج وجدنا أنها للسيطرة على المشهد ، تفرس هيمنتها على الشاعر الذى اتسم رد فعله بالسلبية ، فقد شد من منامه وبوغت بحضور اليياض ، وظل يتأمل حركة التلج وهي تسود فتفتح كل شيء لونها ، ثم تشده ثانية ، فتجعله إليها ، ويرحلان معاً متطلقين مفرقين في تلاحم ، يكاد يكون تلاحماً جنسياً . وإذ يلتحم الشاعر واليياض (هل هو امرأة؟) في هذا العناق الأليف ، يتحول الشاعر واليياض إلى شيء واحد ، يرادو العشب والشجر العارى ، والنوافذ ، وأيدى الأطفال والتماثيل . شيء يوايض يتقلب في ذاته ليصبح مع الشاعر شيئاً واحداً ، يدخل في تعارض ضدى مع الشمس ، لتسود الأخيرة . ويمكن بالطبع أن نحصى في التفسير واختيار الافتراضات عن التلج ورمزيته ، وتوحد الشاعر معه ، ثم تمارضها مع الشمس بدلائلها المحصورة في الدفء ... الخ ، لكننا لسنا في موقف تحليل نصي ، إنما فقط نشير إلى طبيعة اللحظة التي يحاول الشاعر تثبيتها .

ولأن القصيدة لوحة ، فلا بد أن يحرس الشاعر على الاحتفال بعلاقات اللون والظل والشكل ، وحجازي هو أكثر شعرائنا احتفالاً بعلاقة الأشياء بألوانها ، لا بدانيه في هذا الاحتفال سوى محمود درويش وسعدى يوسف وحسب الشيخ جعفر ، ولدى حجازي فإن كل شيء يلون، فالجسد وردى [ص: ٨] ، والفقر أزاهير على الوجوه خضر [ص: ٢٤] ، وأعناق البجمات شهباء [ص: ٢٨] ، وضوء القمر أخضر [ص: ٣٩] ، والنافورة خضراء [ص: ٥٩] ، وليل القاهرة وردى [ص: ٨٥] ، مع ملاحظة أن الشاعر يحاور اثنين من فنانينا التشكيليين ، هما سيف

وكان شعري حيمه
وكان نهدي عشيقين
وكانت سرني كأمأ
وكانت ضلعي
إبريق صبر ولين !

وذبحوني !
آه أهل ! ذبحوني !
لم تقدم لي الكفن
بأثيا الوجه الحسن

وكان شعري
كان نهدي
وكانت جفني
يتشها الإيلاج
نن !

وانلي ، وعدلي رزق الله ، ولتأمل - فحسب - هذا الافتتاح في حواره مع عدلي :

قطرات من الصحو
في قطرين من الضلل
في قطرة من ندي
قل هو اللون
في البدء كان
وسوف يكون غداً
فاجرح السطح
إن غداً لمضم

ولسوف يسيل الدم . [ص : ٤٩]

ومادامت القصيدة أغنية ، وهي في الوقت ذاته وسيط الشاعر مع جماعته وأداة فاعليته الإنسانية ، فلا بد أن ترتبط بالشاعر ، ولذلك نكثر في نص حجازي الجمل الاسمية المخصصة بضمير المتكلم ، أو أنا الفاعلين ، أو ياء المخاطبة ، وخاصة في مطلع القصائد ، وتبدأ القصيدة الأولى في الديوان هكذا :

أنا إله الجنس والحروف
والثانية :

أنا والفرقة العريه
والثالثة :

الآن أنت في نيويورك^(١)
والرابعة :

الياس مفاجأة
... الخ

ومن الواضح أن حس حجازي للموسيقى يبلغ درجة عالية من الصفاء والكثافة ، لذلك فإن الترجيع الصوتي عنصر أساسي من مكونات شعرية نضمه ، لكن تحقيق هذا الأمر اختيارياً أمر صعب ، يحتاج إلى دراسات مستفيضة لشعره في كليته ، ونكتفي - هنا - ببمحص إحدى قصائده التي يبرز فيها الترجيع الصوتي :

إيقاعات شرقية

أغوييني

يا أثيا الوجه الحسن

ولم تقدم لي الخن

لاطرحة الغرسو

ولا

فرحة أعضاء البدن

نلاحظ - بادىء ذي بدء - أن العنوان صريح في الكشف عن هوية النص ، فهو إيقاعات شرقية مما بلغت للطلق إلى نوعية ماهو مقبل على قراءته ، ونلاحظ - ثانياً - أن الأغنية تنتمي إلى شقيقتين لها في نص حجازي الشعري الكامل ، أولاهما « أغنية انتظار » من ديوان « مدينة بلا قلب »^(٢) ، ثانيها « من نشيد الإنسان » من ديوان « مرثية للعمر الجميل »^(٣) . ونلاحظ - ثالثاً - أن الأغنيات الثلاثة على لسان امرأة على عكس كل قصائد حجازي . والملاحظة الأخيرة مهمة ، لأنها تتيح لنا أن نربط بين هذه الأغنيات ونوع من الموالد الشعبي^(٤) يقص من امرأة عاشقة ، تتحدث إلى حبيبها ، الذي يكون - كما هو هنا - جميل الوجه والجسد ، يتم بسقوة غير مهرومة ، ووجود كبير لمعاه الحبيبة ، وفي الموالد دائماً تلمح قدورية غريبة تشير إلى أن الحبيبة التي أسلمت الحبيب قلبها وجسدها خاضعة دون إرادة منها . وهو نخط معروف في الحياة الشعبية باسم « أولاد الناس » . على أي أود أن ألفت النظر إلى أن هذا النموذج من العلاقة نموذج فولكلوري معروف ، مما يربط بين كلمة « شرقية » في عنوان القصيدة وجموعة القيم المذكورة التي ترى في المرأة جسداً جميلاً فحسب .

والقصيدة تنتمي إلى بحر الرجز ، وتفعيلته مستغلن ، وهو بحر يذكر المروضيون أن العرب أشدلت فيه « قصيداً وأراجيز » ، وأن زمنه الموسيقى قريب من حركة الناقه ؛ فقد كان الحداة يوقعون به أراجيز على إيقاع خطواتها . وبلغت النظر في هذه القصيدة عدد من الأمور التي خلقت هذا الترجيع الصوتي ، الذي أشرت إليه ، ورغم أن الشاعر الحديث « لم يعد محتاجاً إلى القافية وتنظيم

خطواته^(٩) فإن حجازي قد خلق كافة حالة الرنين ، يمكن أن تنبؤى تحتها قوافل الأضحية . إن مينة حروف النون الساكن (حسن - ثمن - لين - كفن) قد خلق حالة موسيقية من الترتيب الصوتي ، ولقام وفي موسيقى الكلام بطريقة تشبه وظيفة قراع الطبول في الأوركسترا ، إنه أساسى في ضبط الإيقاع^(١٠) . ولذلك انتهت الأضحية بهذه الغاية التي تتخلو من أى قيمة دلالية إلا ضبط إيقاع الأضحية ، هذه الغاية التي تنتهى بالمقطع (ين) يمكن أن تعد مفتاحا للتتابع المارموري المكون من أصوات اللين . وهكذا تقوم الغاية بوظيفة إيقاعية بالنسبة إلى القصيدة ككل ، لا بالنسبة إلى البيت الواحد في علاقته بما قبله وما بعده . وقد أسس أحمد عبد المعلى حجازي استخدام هذا الأسلوب أيضاً في قصيدته «العام السادس عشر»^(١١)

لكنها الرؤيا

ليامتك المجدبة

[ص ٥٩]

ثم تطور البناء من هذا الخطاب المباشر بين أنا الشاعر وحضور الوطن الطافي ، إلى مقطع سردي يصف الفعل الخلاق ، بادئا بمجلة فعلية مضارعة وينهى النهر القديم بضميته وإلقاء ، ثم يأتي البيت التثني مستخدماً (أنا) الفاعلين «حتى نشاهد» . ويشتر المقطع وكان الشاعر يحرص على تثبيت اللحظة المجدبة التي تشير إليها حركة النهر الناحض حتى السماء . وما يليث الخطب النحوي للتراوح بين الجملتين القطعية والاسمية أن ينكسر بتداه غثاى (يا أرجوحة الميلاد لا تتوقى) . ثم يياض طبايح ومقطع جديد يأتي فيه الخطاب من أنا الشاعر إلى الوطن ، ويأتيته يبدأ مقطع طويل ، تعود معه إلى الخلف في الزمن ، حيث يسأل الشاعر ومن علم العطل اجنيز النهر؟! وسيت الانضمام إيماءة إلى دهشة الشاعر إزاء الفعل المجهري . وعلى التساؤل إجابته التي تبرز دورة ذاكرة الشاعر في تكوين النص .

وتستمر الذاكرة في أداء عملها ، حيث يبين الزمن السابق على الفعل المجهري مثلاً بذكريات المسفة والقهر الجسدى والنفسى . وبدأ للمقطع :

تلك القطارات التي دهمت منازلنا الوديعة

من يقول لها قلى .

لقد بدأ الشاعر مقطعه السابق مسائلاً ، ومستخدماً اسم الإشارة :

تلك هي القطارات التي كانت تمر على قرانا

لكنه - في محاولته لخلق كون شعري مركب - يستطرد في خلق لحظات أخرى ، يتزعمها من ذاكرته ، فيصف علاقة القطارات (السلطة) بالقرى والفلاحين . ولأن حركة الاستطراد قد أبعدته عن التساؤل ، يعود فيشد :

تلك القطارات التي دهمت منازلنا الوديعة

من يقول لها قلى .

وفي هذا للمقطع يعود الشعار إلى قريته ، ينتج من ذكرياته الخلاصة ، في حياة طفل قروي يرى ، غارق في هدوء القرى وشذاها الطبيعي . ثم يترك يياضاً يُقدم لنا تساؤلاً اعتزلاً باهراً ، يبرز صورة الطفل الضائع للعب من ساحة الفعل :

من سيرونى

وقد لجأ الشاعر إلى الاستفادة من حروف اللين وللد (الفتحة والكسرة والضمة والألف والياء والواو) فموهله الحروف تؤدي مهمة جبيلة في اللغة العربية حيث تتميز أساساً بقوة الإصراع sonority في هذه اللغة الراسخة القدم في تاريخ المشافهة^(١٢) . وفي الأضحية لاحظ بوجود حروف اللين وللد بكثرة في (أخويش - يا أبنا - شمري - نيداي - ذيموى ... الخ) لكن قوة الإصراع تصل إلى ذروتها في وضع المقطع الطويل للتبني يعرف لين (ولا) في سطر مستقل . أما التكرار فقد جاء على غلغلين ، تكرر قطبي لبعض الألفاظ (مثل كان - كانت) وتكرر صيغ بكائنها ومطعها النحوي (مثل : وبأبنا الوجه الحسن) وتكرر لفظ غوى (فهو يقول في المقطع الأول : «ولم تقدم لي لأن» ثم يعود في المقطع الثالث لتكرار لفظ النحوي - واللفظي على تغيير بسيط - تماماً «لم تقدم لي» ، و «لم تقدم لي الكفن» . وهكذا استطاع حجازي أن يخلق على ما وصم به العروضيون العرب بحر الرجز ، يخلق لإمكانات موسيقية أخرى ، سجلت الترتيب الصوتي سمه هذه الأضحية الأولى ، ولا أشك أن جزءاً كبيراً من شعرة حجازي يرجع إلى هذه السمة ، أما تحقيق هذا المجلس طبعاً فهو يحتاج إلى عمل تطبيقي صبور .

ولكن حجازي الشاعر يحاول أن يور قصيدته الغنائية دون أن يخرج عن إطارها الذي حتمته طبيعة الغناء البشرى . وما يزال حجازي طعماً بقهيم الشعر ، يبدأ وما يزال شعره يشبه كلاً خلق قصيدة جديدة . إن القصيدة تبدأ لهذا الفهم لحظة ، لكن الانحصار على لحظة يكاد يهدد القصيدة بالقهر ، بمعنى أن هذه اللحظة ، تسير عن تكيف واقع شعوري ونفسي للشاعر وبهاجته . إنها أبسط من أن تحوى هذا الواقع الكثيف المشاكك ، أو تنظمه ، أو تعيد صياغته ، كما أنها تتحول عند النظر الأخير إلى دلالات مفقدة . ولذلك كان الشاعر يلجأ إلى تجاوز قصور اللحظة الواضحة ، بتخلق لحظة كبرى أو أساسية أشبه بالمرکز ، تتولد عنها لحظات قصيرة ثانوية ، تعمل على إلقاء الأنواء على اللحظة الكبرى ، أو على خلق مجاويات معها ، بحيث تتكامل القصيدة من اللحظة الأساسية ومجاويات مع اللحظات الأخرى الثوالة عنها ومن ثم يتحول الخلق الشعري من مستوى

الطاغى للهيمن ، دون لجوء إلى الصراخ الخطأ ، الذى يحاصر وضوحه النص ، فيضحه في إطار دلالات ويتوزع منطق على تفسير واحد .

ولعل الإشارة إلى تركيبة نص حجازى الأشهر أمر مهم في هذا السياق ، ولعلها واحدة من نتائج سطوح حجازى إلى خلق بناء غثالي مزكيب ، قادر على احواء علله وواقعه ، ذلك أن حجازى يراهن على الغناء ودور الخفق ، متحملاً عبءاً ما تطوى عليه محاولة الطموح إلى تطعيم البناء الغثالى بالمتكسر والمتراكب من مفارقة . إن هذه للمفارقة بمباراة أخرى هي محاولة من الشاعر الغثالى ، لكي يتجاوز الغناء إمكانياته ويغتن طبعه فكيف يتبدى هذا الغناء في مستوى آخر من مستويات بنية النص .

٢ -

بين زمانين ومكانين يتحرك نص كائنات ملكة الليل ؛ ذلك لأن بطل حجازى يتحرك حركة معقدة بين الليل والنهار ، والمناصى والحاضر ، والوطن والحق . لكن علينا أن نلاحظ أن بطل حجازى متخفئ شروى ، وأن هذا المتخفئ ينتهى إلى العالم الثالث ، وقد يكون بابلى نيوادا (شيلي) ، أو صربى جلون (المغرب) أو الملهدى بن بركة (المغرب) ، لكنه حتى حيناً يكون واحداً من هؤلاء فهو في النهاية متخفئ مصرى يحيا في الحق . والحق قد يكون اختياريّاً أو قسريّاً ، حقيقياً عيانياً ، أو مجازياً من صنع الذات الشاعرة .

ومنذ العنوان ، «كائنات ملكة الليل» ، نحن مع لحظة زمنية ، سائلة ، قد تصل سيادتها إلى أن نختزل كل اللحظات ، وهي الليل الذى هو قبحى النهار :

كائنات الليلة في آخرها

حين بدأنا - دون أن نلوى - الحوار

وقبل أن نلوكه عاد النهار

[٤٠]

فلاذ كل بالفرار

إن النهار إذن هو ضد الليل ، وعودته تمنى القضاء على الحوار ، أى التواصل بين الشاعر والآخر . وفي هذه القصيدة - «لحظة تذكارية للغناء طاهر» - ينسج لنا النص علاقة عجز عن الحب ، في اللحن ، فالمرأة غريبة والرجل غريب ، وكلاهما يرغب في الفرار ، كأنهما راكبا قطار ، الضياء مصادفة ، فحاول كل منهما أن يجد في وجود الآخر ما يؤنس :

حين خرجت أول المساء

سلوباً كأنى رجل غريب

وهله ملينة غريبة على

كانت هناك امرأة بمهورة

في طرف اللينة الآخر تسعى

وتكأن الذات الفردية تأهى إلا أن تبرز ، حتى ولو كان بروزاً خافتاً هو قرين التخليق الذى يلقى به الخفق العاجز عن للمشاركة في فعل الوطن الخلاق .

وهكذا بنى الشاعر قصيدته من طريق الحركة للتزاوجة بين الحاضر والمناصى وبين علاقته بالبقعة الوطن ، ومن ثم بأهله . ولذلك أثقلت القصيدة بالرموز : الثبر ، والطفل ، والنخلة ، وكثرة الاستفهام ، إشارة إلى جهد الشاعر في أن تظل قصيدته غنائية ، لكن مع تجاوزها إمكانيات الشعر الغثالى التقليدى .

وتمه أمران ينبغي الإشارة إليهما هنا ، وهما ينبعان من هذه للمفارقة ؛ أولاً أن الشاعر يس من بعيد الحوار الثنائى ، وهو أس قصيدة الموقف الدرامى الذى وقف الشاعر على حاقبها ، دون أن يلجها في قصائد سابقة مثل «مذبحة القلعة» ، و «اللى الذى يكلم المساء» ، «البحر والبركان» . وهذا المس الرقيق للحوار ، يساعد في تجاوز بساطة الغناء ، ففي رثاء الشاعر لصبر بن جلون ، وبعد حركته للتزاوجة بين الوصف الذى يشبه (الوحدات القصصية) والتذكير والاستفهام يلجأ إلى هذا الحوار المكثف :

- السلام عليك عمرا

- وعليك السلام

- تألم ؟

- لا ! لم يعد وقته !

- تنتم ؟

- لا ! لم يحن وقته

- أنا بين المساء وبين السحر

أترد ما زلت بين الضامعين

حتى يعود دمي للشروق ،

وتزهر وردته في الحجير .

[ص : ٨٧ ، ٨٨] .

أما ثانيها فهو لجوء الشاعر إلى جملة النفي كثيراً ، وهي بدليل الإثبات الساذج الذى ينضج بالجزم الخطأى الأبدولوجى . إن الشاعر حين يقول :

تركت عباى لألقى نظرة على بلادى

ليس هذا عطفاً للجنس

إنى أتردى واجباً مقدماً

وأنت لست غير رمز فاتحين

لم يعد من بعد هذه البلاد غير حانة

ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة [ص ٩]

فهو يقدم بأسلوب ملتصق ، تفسيراً لما يراه خامساً ، وإثباتاً لنفى

- دون أن تدري - إلى

كنت أرى منظرًا قه الأهرام في الغرب ،

ترق مثل نجمة ، وتنفى

وذؤابات الشجر

تظنها أجنحة الليل وريداً

والمصاييح لتضاء بقعة

فيخفى ما كان يبدو في النهار

وتنهى للمدينة الأخرى

من الحمة والنور

وتبطل الشجر

يعرض فيها جسمه العاري

ويثث البخار

على مياه نوال المصاييح عليها

صوفاً بعد صوفاً

ويفتح الشرطي للمجهول ، والصدفة

أبراج للدار

ومكنا ، يقدم هذا النص نفسه لحظة ، يواجه فيها

الرجل المرأة ، ولكن ليس ثمة قدرة على حوار خلقي ، فقد التقيا

مصادفة ، أو لتلق إن علاقة كل منهما بالمدينة^(١٢) علاقة اغتراب

تبلغ حد التوق إلى مثل أو شبيه ، ثم يتجسد هذا التوق بفتحاً عنه

ولتلاحظ أن النص لوحة وصفية ، تصف مشهد المساء في مدينة

معاصرة ، والرجل والمرأة مجرد شيئين من لشيئاتها كالأهرام ، وذؤابات

الشجر ، والنهر ، والمصاييح ، وإذ يخرج الرجل في أول المساء

(مسلوباً) في مدينة غريبة عنه ، ونسى المرأة (دون أن تدري) يبدو

كل شيء عاجزاً عن الالتقاء ، ولذلك جاءت الأفعال مقترنة

بالأشياء ، وكأنها هي التي تتحرك حركة خلقة فقط ، فالمدينة

تنهض ، والنهر يعرض جسمه العاري ، والشرطي يفتح أبراج للدار

للمجهول والصدفة ، وكأنها أمام علاقة حيز يمثلها الإنسان (الرجل

والمرأة) وقدرة تمثلها المدينة ، بأشيائها ونهرها ورجل شرطتها. ثم ينتهي

الليل ويبدأ النهار ، فيفقد للترعدان الثريان هذه القدرة على

لم يعد من مجد هذه البلاد غير حائز ،

ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة

يستعرض في الضوء الأخير

ظله الطويل نكرة

وظله القصير [ص ٦]

الشاعر في هذه الوضعية ، أسير مناخ معادٍ له ولإنسانيته ، مناخ

سيده الحزف الذي صار ملئاً وعملة ولغة ونشيداً وهوية . ولذلك

يحاول أن يؤكد ذاته ويدفع عن وجوده بممارسة الحب ، حيث يصبح

الوطن امرأة . وحين يقول :

وأنت لست غير رمز فابيعي

فإنه يقر بوطنه ، ولذلك نستطيع أن نقول إن الوطن وطنان ؛ وطن

يحمله الشاعر ويطلب منه أن يجبه ، فراقاً من الوطن الآخر ،

الوطن - الحانة ورجل الشرطة . والليل ساحة المحاولة اليائسة لتجاوز

العجز ، وفيه ينكس الشاعر عن التواصل مع الوطن - الأثني

المهجورة للقاء في الطريق العام . وإذا كان الليل يبدو على هذه

الصورة الآن ، فإنه كان ليلاً آخر جديلاً منذ سنوات ، كان زمن

الملذات حين كان الصيف راءياً ، يتم في الحديقة عارياً ، بمزج عن

العاشق والمشفقة ، وكان زمن التحديق ، وعنايد الندى ترشح في

أرنية الأثف ، والفرشات زهر حائق على الأغصان ، وليس سوى

الحجرة .

لكن هذه الهجرة ، وإن تك نفيًا للنفي ، أي محاولة بمجاوزة العجز

والقربة في الوطن ، فهي سقوط في نقي آخر . وليس المهم أن يحل

مكان بدل مكان ، إن باريس والقاهرة سواء ؛ ذلك لأن ثمة ما هو

أعمق ؛ لقد تغير الزمن ، ودخل الشاعر والوطن في زمن آخر مغاير :

إن زماناً مضى

وزماناً يحيى

وأضحت الثورة - الحلم - الوطن امرأة ضالعة بين نيويورك

ودمشق ، باسقة عن علفي في شوارع باريس و (للبلاد وجه غير وجه

أهلها) .

كان القرد والجندل في البر

يعرجان

والغزال والقردة

يسقطان [ص ٢٠]

إذ ذاك يصبح الأمر مختلفاً عن ذي قبل :

ليست الحرية الشيء الذي نطلبه الآن

بل العصمت

وليس المجد إنما الأمان [ص ٢٤]

هكذا يذكر المثقف المقتول أول درس في التاريخ - «كميونة باريس» - متضافراً مع أول درس في الجغرافيا، حيث تغير حدود وطنه تضحي حدوداً غير طبيعية؛ فيلوك الملاحة بين وطنه وكميونة باريس من ناحية، وبين نيويورك وجزء من هذا الوطن من ناحية أخرى. وليس تناقض المثقف مع الليكأتور، سوى جزء من تناقضات معقدة مركبة، ذلك لأن هناك تناقضات أخرى ترتبط بوعي الشاعر، وإدراكه بصيرة الزمن بما هو حركة لولبية إلى الأمام.

إن الشاعر للمنى الذى تحدثت علاقته بالهياة في غناه أفراسها بالجزاء في الأحران يدخل في وضعية مخالفة، هذه الوضعية تجعل علاقته بالهياة علاقة مركبة تحتوي تناقضات عدة ولقد انتصر التناقض في عالمه السابق على الأبيض والأسود، والوطن والاستعمار، والقرية والمدنية، أما هنا فإن طبيعة الملاحة مختلفة إلى حد كبير، ثمة التناقضات السالفة مع تناقضات أخرى، واتسمت ساحة التناقض، فأصبحت الورة تفتح بمجازاة كل معوقات الحياة، ومن هنا نضع سر وجود أسماء جديدة، أعجبية في دفتر الشاعر، قصة مرئية لكأول ماركس، وأخرى لفيكتور هيجو، وثالثة لبابلونودا. إن وعي الشاعر بالزمن وصورته وتعدد حركته، يثقف به إلى عاراضات من نوع جديد، وإلى بناء تركيبى يحاول أن يتجاوز إمكانات الشعر الغنائى.

وفى الدواوين السابقة كان التعارض هو تعارض المثقف الراديكالى الآن من الشريعة الفلاحية البورجوازية الصغيرة إلى المدينة، وكان هذا للتناقض الضموى يترك العالم إدراكاً ثورياً رومانسياً، يجمع على مستوى التعبير الفكرى بين تناقض لا يتجمع، محاولاً أن يكون حادى الهياة السالفة نحو يوتوبيا اشتراكية، هي دولة الفقراء المتضادة مع عمالك المدينة. أما الآن وبعد أن وعي الشاعر أن ولاد للهياة، وليس للبلبل القرد، تتحد مع الشعر - الغناء الذى يحاول أن يضمى غناءً وطريقاً كلوعى بالعالم في آن واحد. وفى للمنى، تتسع التعارضات، ويعمق الوعي بقانون التناقض، فتتعدد المسويات، ويضمى الوطن هو العالم في هذا العصر.

ليست باريس^(١١) في نص «الكائنات...» مدينة الفن والمجال وأثر تقاليع المودة في اللباس والفنون، كما كانت تبدو لآخرين. إنها مكان مواجهة حادة، فالمثقف المنى الذى يعيش في زمن تحولات فيه الثورة (حلمه) إلى متسككة في الشوارع، يتزق بين هويته القومية ووطنه المتخلف.

عالمنا سخطل تآرجح بين الزماتين
لن تستطيع استعادة وجه أليك
ولن تعود هذا القناع البديل

[١١٩]

ثمة زمانان، زمن يبرز فيه (وجه) أبيه، وزمن يرتدى فيه الشاعر (قناعاً) يخفى ملاحه الحقيقية؛ الزمن الأول هو زمن التخطف،

هذه التناقضات بين الماضى / الحاضر، والوطن / المنى ليست سوى جزء من وعي مقعد بصيرورة الزمن. إن عقد الحاضر هو عقد انتكاسات ثورات العالم الثالث، وليس عقد انتصارها، وامتلاكها للمبادأة. وهذا التكوّن هو ابن شرعى لتناقضات الزمن الجميل الذى رثاه حجازى، إذ رثى مبرهه المخطئ القرد في قصيدة «مرية للعمر الجميل»، ولذلك يسود النص التساؤل الذى يوجه إلى اللباعة ولرارة:

كم بعد شيل عن نيويورك
وعن موسكو؟

وكم قبر من الساحل للساحل؟

كم ميل ترى بين الكلاشكوف والأيدى؟

كم يعد مبنى البرلمان

عن سلاح الطيران؟

[ص ٧٤]

إن ترويج القرد والجوزاء، وسقوط الغزال والثورة، لا ينفصل لدى الشاعر المنى عن المبحر في الحب والاستسلام للريح المقود التى تفصل المرأة عن الرجل، وتغرب العاشق في الوطن. ولتلاحظ الإكثار من الاستفهام، وبجملته التثنية (ليست، ليس، لم... الخ) ولتلاحظ وضع الحاضر للمادى في مقابل الماضى القريب. إن الثورة - الوطن تبين للمنى في رحيله، وتتسكع معه في شوارع باريس، وهي أيضاً تعطن من الخلف، وتحاصرهما الحياة، لقد دخلت إلى أفق مغاير، حيث الوطن ساحة صراع بين الفئات والجماعات الاجتماعية. ويبلغ هذا الصراع حدته حين يضمى سافراً بين تقيضين غير متكافئين، هما المثقف حامل حلم التغيير وحارسه، ومؤسبات القمع متمحورة في الليكأتور:

يلدكر عمر خارقة للوطن العرى

مرصعة بالؤلؤ والياقوت

مزينة بالأعلام العشرين

مطعمة بالفضة والذهب

تفجر منها واحات خضر

يتأدى فيها الطاووس

ويرعى فيها البقر الوحشى عقائد العنب

[٨٦]

ولذلك تصبح ساحة الصراع أرحب:

يلدكر عمر كميونة باريس

وكانت أول دروس في الجغرافية

يحدد الوطن العرى شيئاً

حتى كميونة باريس،

وتحدد نيويورك إلى آبار النفط العربية!

[٨٤]

والآخر هو زمن الحديد والشر للتأثير :

إنه العصر

هذا الحديد الذي يتظاهر ملتجئاً

في الهواء الذي كان يحمل ريش الجاهل

وعضرة ضوء القمر

إنه العصر

هذا الحديد ، وهذا الشر

لاحضته

ودع جسمه يتفرق لحملك الخبي

يا وطني المتخلف

كي تتحضر

[٣١ ، ٣٢]

إن التعارض هنا هو تعارض حضاري ، فكلما الحديد والشر من ناحية ، ومن ناحية ثانية ثمة ريش الجاهل المنتشر في الهواء وعضرة ضوء القمر ، أي الوطن المتخلف . ولكننا لسنا أمام تعارض لا يمكن تجاوزه . إن البدء به وإنه المؤكدة ، ثم تكريرها وتكرير أنماط نحوية أخرى ، يعني أن القضية محسومة لعصر الحديد ، وأن موقف الشاعر محدد وواضح في استخدامه لفعل الأمر (لاحضته) . لكن التعارض بين العصر والوطن ليس تعارضاً بين الحديد وريش الجاهل فحسب ، إنه تعارض يخترق ضمن ما يخترق تعارضات أخرى ترتبط بحياة الوطن والمواطنين ، على نحو ما نرى في التعارض الضدي بين القطارات والقرى [قصيدة «القيامة والطفل الضائع»] وهو تعارض يلخص صمود اجتماعية طويلة ، ينفض قانونها على هيمنة أحد الطرفين على الآخر . وإذا يكن الشاعر في باريس فهو يتحرك في حين زمني ومكاني ينطوي على التضاد والوحدة معاً ، فباريس من ناحية هي موطن من هاجروا مثقلين (بالوطن السرى) لكنها من ناحية أخرى تُشعرهم بأنهم غريباء . ويرحم أنها تمنحهم فرصة التفاعل والحركة إلا أنها ، لا يمكن أن تسمى أنهم من هذا الشرق ، وطن الجاهل وضوء القمر الأخضر ، والثوار المقتولين غيلة والقرودة والجزلات وفي باريس في افتتاح معرض لفنان التشكيل المصري - عملي رزق الله ، تلحم في حديث الشاعر إلى صديقه لحظة خاصة ، لحظة مجازية قد تستغل على الآخرين ، لكنها بالنسبة لكلها مفهومة ، لأنها مبجلة بالوطن ورائحته :

فأخرج السطح

إن شداً مغم

ولسوف يسيل الدم

[ص : ٥٢]

ثم يتغير الخطاب الذي كان يتجه من الشاعر الفرد إلى صديقه الفنان الفرد ، فيصبح خطاباً من (أنا) أو (نحن) إلى (أنتم) :

سنفني لكم أيا السادة الغريباء

[.....]

سنفني أغانينا الخطير

لكننا ستفاجئكم بلتنايل موقرة

كان أسلافنا غيأوها مع الخبز والتمر

في عشب المواسمات

لكي تتحضر في غرف الدخن

حين نحين مواعيد عودتهم للحياة [ص : ٥٣]

تغير مسار الخطاب على هذا النحو . والحديث بصيغة الجمع ، وحضور موميات الأسلاف ، يخلق تقابلاً بين طرفين من ناحية ، ويمنح الوطن وقضاياها حضوراً يتجاوز النقي والاختراب من ناحية أخرى . وهكذا نرى للثقافت المغترب بنو بالوطن ، والوطن في هذا الإطار حمل ينقل عليه ، فيشعره بالانفصال عنه (القيامة والطفل الضائع) وسلاح يشهده المغترب كلما حوصر واحتوت متعارفات وقم جلده للمصري . لكن باريس يمكن أن يجتدي في صورة أخرى .

أنت فاتية

وأنا هم

أأمل في صفحة السين وجهي

مبتسماً دائماً

أنت فاتية

تبحثين عن الحب

لكنني

أقبل أولاً ضالماً

كان لا بد أن ألتقي في صباي

إذن

أشقتك عشق الجنون

وكنا رحلنا معاً

[ص : ١١٢]

هذه التعارضات بين أنا / أنت ، وبين الفتنة / الكهولة ، وبين الحب / إلقاء الأثر الضائع ، وبين الماضي / الحاضر ، هي أبنية تعارض أساسية ، هو نجل من تجليات تناقض وطن الشاعر مع العصر . إن الشاعر يواجه بنية اجتماعية وأيديولوجية وثقافية مغايرة . وإذا تبده باريس الشاعر المغترب المقل بالوطن ، لا يجد أمامه سوى الفرار إلى الوطن - الأثني ، منياً هذا الصراع الذي يكاد يبلع أعاقه ، ليقلل إليها قوانين علاقات اجتماعية معقدة ، فتنتهي القصيدة :

وها هو عريك يأخذني لأضاف الطفولة

في أي نهر سبحنا معاً في العصر

أي قرني مقدسة بيتنا

وقطف الآن وردة نهلك في ذكرياتي

فأشتم منها الريح التي سكنتني قديماً [ص : ١١٤]

إن إدراك العالم بوصفه بنية من التناقضات ، يعني أن علاقة اللغز بجماعته قد صارت غامضة بالاكتراد والاتحاد . وبعد أن كان التعارض بين برادة القرية وقسوة المدينة ، ناجماً عن إدراك رومانسي لمعالمات الواقع ، أفضى تعارض المصنف العربي مع باريس ابن شبكة تناقضات حادة ، ترتبط بالوطن الذي يطارده في باريس مثلاً في جرحى حرب أكتوبر ، وتربط بما يجري على أرض هذا الوطن من محاولات مجاوزة الوضعية التي يترجم فيها القرد والجنرال ، وتسقط الثورة والجزال ، وبغيرها المصنف إلى حيث « يصفن لحمه » [ص ٤٥] ، بعد أن صار الإصعاد ، عن الوطن ، حالاً أمام مشاركته في فعله الخلاق ، ودافعاً إلى النظر الكلي الراعي إلى اكتشاف آليات الصراع في عالم تتبادل أجزائه التأثير والتأثير ، فيتحول الغناء إلى بكاء . ويضحي صوت الشاعر ، البسيط ، القطبي ، للتردد ، صوتاً مزكياً ، مثقلاً بمرارة الاكتشاف والوعي . ويصر القنصا الشاعر لجوهر الأشياء عبر حراك لغوي مفسن ، مفارق لبساطة اللغة الأولى ووضوحها ، فيفتح للمعجم الشعري ، وتضيق العبارة ويتبدى النص شبكة علاقات مفضية إلى تعدد الاحتمالات .

لكن تعذر الكون الشعري - في نص « كانت ملكة الليل » لايقود إلى عروج الشاعر على نفسه ، أي لايقود إلى الخروج إلى المجهول ، فحجازي قد يخلق عالماً لكنه يعود ثانية إلى الأرض ، لشيئاً وبريئاً ، وعناصرها ، لأن القصيدة وسيطه مع جماعته التي تحيا عنداً من الشرائط والملاقي الاجتماعية والأبولوجية والثقافية المحددة ، وما يزال حجازي حريصاً على أن تحتل قصيدته لتطلق فضيل فيه بوصفها أداة وهي واكتشاف .

وهكذا ينقل النص صورة لتناقضات البنية الاجتماعية ، التي يعاد إنتاجها معرفياً في الشعر ، بما تحوي عليه البنية من تراكيب التسويات وتكلفتها من ناحية ، وحرص النص على كونه فعل تغيير من ناحية ثانية . وكما يتأرجع النص بين النسق الغنائي وغيره ، الأساق ، يتأرجع الشاعر بين [وجه أبيه] وقناعه البديل ، و كلاهما دلالة على الترق الذي ينجم عن لموة بين حركة الواقع للفضادة مع العصر والحلم بتغيير هذا الواقع . في خضم هذه التناقضات جميعاً يظل حجازي في حركة دائية بين النص الذي يكف عن التنامي البيئي ومن ثم الوقوف لدى لحظة من الواقع ، وبين هذا الواقع المرار الذي تظل تلذجة ، شعرياً ، وقرعاً لدى لحظة زمنية محددة ، على منتج النص أن يقوم بالتردد المتعدد عليها .

ورغم أن نص « كانت ملكة الليل » رثاء لأشياء الشاعر وأحلام جيله من المثقفين الراديكاليين ، ما يزال حجازي قادراً على أن يفنى ، وأن يجعل من صوته بشاره بالعد ، وتحريضاً على صنعه ، فيفت بصوت لا يخفى هويته الشعرية أو الاجتماعية :

سألوا نلون كما نشئني هذه الأرض

أو نشعل النار فيها .

إن « صفات القردة » والنهر الذي صبح فيه الشاعر في الصخر وذكرياته والرياح التي سكنته طويلاً ، توبى إلى امرأة من الوطن ، لا فائدة السين المثقة عن الحب ، ولكن باريس تتبدى في صورة أخرى ، تأثير مشكل الوطن الاجتماعي والأبولوجي والثقافي . هذه الصورة تضع الشاعر في مشكل آخر لا يمكنه أن يفض النظر عنه ، إذ هو مشكل يلق بظله على من يعيش فيه . لكن هذه الصورة هي اللجنة للهولة ، حيث اختفى القضاء ، وصار للمكان سبعة أزمنة ، والمقاصد أصبحت مطايع آلية ، والفاثيل يلقى لها بالثود تفسلك أعضاها وتبول نبيذاً ، فيسائل الشاعر ماركس هاتفاً :

كيف تشعل الثورة الآن

في هذه اللجنة للهولة ؟

[ص ١٢٠]

لقد تفاعل الوعي بالزمن وجدليته مع تجربة حضارية مغيرة تجربة الشاعر الأولى ، وتفاعل كل ذلك مع متغيرات جديدة ، تسم العصر بسبات محددة . وإذا كان حجازي في اللجنة الفرية عنه برغم النهر والأهرام ، يبحث عن قرين له ، متمثلاً في المرأة المسافة إليه دون أن تمرى ، فإنه في باريس يبحث عن أشباهه، تيودا وماركس وابن جلون وفيكسور هيجو . وفي مرثيته للأخير يتحدد التعارض بين هيجو الحلي السائر و(هم) الموقر الأشاء ، لكن السياق ما يلبث أن يفسح لنا عن حقيقة مهمة هي أن التعارض طرفاه الشاعر وسكان المدينة الحديثة ، أو حجازي الشاعر المصري المسلم وسكان المدينة الحديثة الأوروبية ، هؤلاء الذين يحون حياة ملة مفرغة من الأصالة في اللجنة للهولة . وإذ تبدأ القصيدة هكذا ،

هؤلاء هم

مخلف الوطأ ، للأرض بالية

والرياح محملة بالسموم

[ص ١١٥]

عملية بالمرض والحنان معاً : الرض للنفواء والتفاهة والضباب ، والحلث على الضحايا من سكان المدن الحديثة ، تنتهي القصيدة بهذا المثلوج ، الذي يؤكد مآزق المثقف المصري ، ويزيد من وعيه بتمزقه بين الزمانين :

جرب حراكك ، لن تلمس القاع

لن تستطيع استعادة ظلك ، وهو يفر

ويقصر تحت المصابيح

ثم يطول

دائماً مستطل تتأرجح بين الزمانين

لن تستطيع استعادة وجه أبيك

ولن تتعود هذا القناع البديل

هذا الترق بين الزمانين والوعي به ، هو في النظر الأخير علة ما جد على نص حجازي الشعري ، من ولوج لمناطق العمامة والسريرة ؛ إذ

هوامش

- (١) أحمد عبد المطلب حجازى : كائنات ملكة الليل ، دار الآداب ، بيروت ، ٩٧٨.
- ص ٥ ، وستذكر الصفحات بعد ذلك في لائن .
- (٢) يرى بعض النقاد أن مثل هذه الجملة ينبغي تسميتها بالجملة القرطية ، لأنها مصدر بطرف ، لكن آخرين يهينونها جملة اسمية ، وأصبح فخر الدين قباوة : إعراب الجمل وأشباه الجمل ، العلمية الثانية . بيروت ١٩٧٧ .
- (٣) الأحيال الكاملة ، ص ١٩٥
- (٤) نفسه ، ص ٤٦٤
- (٥) غشظ للذاكرة جزء من موال ينص عن زليخة ويوسف
- كائنات زليخة ورفقة عن صباى مرسى
- وشطفى حيد في الحشا مرسى
- وإن لم يتلخ أنوارى سمجته عشى كل ... الخ
- (٦) شكرى حيد ، موسيقا الشعر العربى ، مشروع دراسة علمية ، دار المعرفة ، القاهرة
- الطبعة الثانية ص : ١٦١
- (٧) نفسه ، ص ١٣١

(٨) نفسه ، ص ١٣٣

(٩) عام حسان ، اللغة العربية : معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ١٩٧٩ ، ص ٧١ . وفي الصفحة التالية يقول الباحث (حروف الة إن كان لا يبدأ بها التقطع لى بلا شك مركز للقطع العربى ، حتى لتبدو من خلالها صلات حية بين الكلية وبين الثبر والتشم).

(١٠) التطرق بين الشاعر / للبيئة ، عنصر قديم في النص الشعرى لحجازى إلى يكاد يكون حصراً تكوينياً ثابتاً ، لكن التحولات التي تقرأ على هذا العنصر متغيرة ، بحيث تبين العلاقة في هذا النص (كائنات ملكة الليل) أكثر تعقداً وزاكية بما كانت عليه في النصوص السابقة .

(١١) علاقة الشاعر القادم من كينونة اجتماعية وطبقية متغيرة تنتمى بنوعاً إلى تشكيلة اجتماعية أخرى هي علاقة تربة بالدلالات . قارن مثلاً بين دفتر من أجل نيويورك لأدونيس (وقت بين الرماد والورد) و «أهنية من مينا» لصالح حيد الصور (ولسلام الفارس القديم) وقصائد «المراى» و «مفر» و «فرقة المرأة الوحيدة» لحجازى في الديوان الذى تحدثت عنه .

شوقي وحافظ في الأطروحات الجامعية دراسة ببلوجرافية

سعد محمد الهجرسي

خلفية وتهديد :

البحث البيوجرافي للعروض في الصفحات التالية لهذه الخلفية والتهديد ، ليس إلا شريحة محدودة من أحد الفصول ، بالجزء الثاني من مشروع بيوجرافي ضخم ، يتكون من ثلاثة أجزاء كبيرة . وقد تم إعداد المشروع بأجزائه الثلاثة ، للهيئة المصرية العامة للكتاب ، ضمن أعمال مهرجان أكتوبر ١٩٨٧ ، بمناسبة الذكرى الخمسينية لولادة شاعر العروبة والليل ، أحمد شوقي وحافظ إبراهيم . وقد رأت مجلة «فصول» في نطاق غنيتها الخاصة بهذا المهرجان ، أن تبادر بنشر شريحتين أول ثلاثة من ذلك العمل المتكامل ، على صفحات هذين العددين المخصصين للشاعرين ، في ذكراهما الخمسينية . ولقد اصغرت ، في هذه الشريحة الأولى من المبادرة ، أن أعرض لقراءة المجلة ، دراسة بيوجرافية عن الأطروحات والرسائل التي قلمت إلى جامعة القاهرة ، وإبراز الأطروحات التي تناولت شوقي وحافظ ، وهما الشاعران اللذان أسهما بشعرهما ، في إنشاء الجامعة أوائل القرن العشرين ، كما أنشأ فيها كرسى يحمل اسم شوقي حوالي منتصف هذا القرن .

الحساب الإلكتروني ، في مرحلة معينة من العمل بهذا الجزء . خصوصا في النتائج النهائية التي تبرز إحصائيات فنية دقيقة ، من شعر شوقي ضيقا ونحزما ومحتوى أيضا .

ويأتى «الجزء الثانى» الذى تنتمى إليه هذه الشريحة ، فيصحب واسطة المقعد في المشروع كله ، ليس فقط لأنه كان البداية في هذا العمل الكبير ، بل أهم من ذلك لأنه تسجيل فنى وثيق وعرض منهجى مباشر ، لما ظهر بشأن شوقي وحافظ في ذاكرة العروبة والاستشراق ، خلال خمسين عاما من أعصبت عقود القرن العشرين ، مع الاستناد إلى حوالى أربعين عاما سبقتها ، منذ صدر لها أو عنها عمل أدنى مطبوع . كما أن هذا الحصر البيوجرافى الدقيق والعرض المنهجي للتراث ، لا يمتزىء بفتح دون أخرى من أوعية الذاكرة الخارجية ، ولكنه يطفى في فصول وأقسام مستقلة ، كل

أما «الجزء الأول» من ذلك العمل المتكامل ، فيتناول ماهية «الدراسة البيوجرافية» من الناحية النظرية العامة ، وهي التخصص الأكاديمي الذى يتولاه البيوجرافيون ، فيضع الحدود التى تصل أو تفصل بين تلك الدراسة ، وبين «الدراسة الفنية» التى يتولاها ، بالنسبة للشاعرين ، للتخصصون في الأدب العربى وتاريخه وتقدمه بعامة . وفي قضايا الشعر الحديث ومساائله خاصة . وأما «الجزء الثالث» في هذه الثلاثة العلمية فهو تخريج الشعر غير المسرحى لشوقي ، باختيار الجليليد في تخصص للكليات والعلوم ، والتقديم في التراث العربى والإسلامى ، لفصيح وتحليل القطاع الأكبر والأهم من شعر شوقي في مصادره ، التى تابعت بالانفراد أو الأزدواج منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى الآن ، كما تناوشت في تخطياتها وفى حلو درجتها قريبا من صاحب الشعر . وكان من الضرورى استخدام

فئات الأوعية كما يلي :

١- أعمال الشاعرين بطبعاتهما وإصداراتها المخففة ، مع دراسات فنية متخصصة للمفارقة والأخطاء البيولوجرافية ، التي تراكمت وتوقفت حول هذه الأعمال في الأجيال الأخيرة . وقد صدرت الطبعة المؤقتة من هذا الفصل ، ووزعت في أثناء مهرجان أكتوبر لعام ١٩٨٢ بالقاهرة .

٢ - الشاعران في دوائر المعارف الكبرى وغيرها من المراجع العامة ، باللغة العربية وأشهر اللغات الأوروبية والشرقية ، وفي الكتب للدرسية الصادرة باللغة العربية .

٣ - الشاعران في الكتب العامة عن الأدب العربي ، الصادرة بمصر وغيرها من البلاد العربية ، وفي الكتب المخصصة لها أو لأحدهما كذلك ، من مؤلفات الأتراك ، أو المضميرين اللذين عاصرهما بقدر كاف من الوحي ، ومن مؤلفات التابيين كذلك ، اللذين يدموا الكتابة في الخمسينيات وما بعدها .

٤ - الشاعران في الأطروحات والرسائل الجامعية ، مطبوعة وغير مطبوعة ، سواء أكانت عامة ، أم مخصصة لها أو لأحدهما ، منذ أول أطروحة في عام ١٩٣٥ بالسريون ، حتى أحدث رسالة عام ١٩٨٢ بجامعة الأزهر . ومن الواضح أن الشرعة المقدمة هنا ، تنتمي إلى هذا الفصل الفريد ، للتمييز بتطبيقاته البيولوجرافية النادرة والمهمة .

٥ - الشاعران في محتويات حوالى خمسين دورية أو عمل تجميعي ، باللغة العربية أو اللغات العلمية الشهيرة ، سواء أكانت هذه فصولات من أعمالها للفرقة أم المجهولة أم أختياراً عنها ، أم مقالات ودراسات حولها ، أو حول شعرها . وتبلغ الفصوليات في هذا الفصل وحده حوالى ١٠٠٠ بطاقة ، في كل منها موجز لخصوى للمادة التي تحملها .

٦ - الشاعران في المسموعات والمراثي ، سواء أكانت أغنيات من شعرها لمعالي الأغاني العربية أم كلثوم وعبد الوهاب ، ولغيرها كذلك ، أم الفتياليات والمسرحيات من تأليف شوقي ، أم البرامج للتمتعة عنها أو عن شعرها .

ذلك هو البعد الألفى لفصوليات «الجزء الثاني» واسطة هذه الثلاثية البيولوجرافية ، أما البعد الرأسى أو النوصى ، فهو الجليد الذى أردت به أن أبقي قطرة علمية ، طاملاً تأخر التخطيط لها وتشبيها ، بين تخصص المكتبات والمعلومات في جانب ، وتخصص الأدب العربي تاريخاً وبقداً في الجانب الآخر . فاليانبات للذكورة عن أى عمل أو مادة أو وعاء ، يدخل في الفئات الست السابقة ، لم تقل قليلاً من مصدر ثانوى ، ولكنها مأخوذة مباشرة بطريقة منهجية من مصادر الأساسية والثانوية ، ومن المواد والأعمال ذاتها . كما أن كل فئة مصحوبة بدراسة دقيقة للمصادر البيولوجرافية الخاصة بها ، سواء أكانت أساسية أم ثانوية ، تبين ما فيها من الإيجائيات والسليات ، وتضع في يد الباحث شهادة علمية بدرجة الثقة

والصلق فيما يقلم إليه ، سواء أكانت هذه الدرجة مرتفعة أم منخفضة .

نشأة الجامعة وتطورها الأكاديمي :

أسهم شوق وسافظ بشعرهما في الم شروع الأهل ، لإنشاء أول جامعة حديثة بمصر في عام ١٩٠٨ ، بل لها أول جامعة حديثة في منطقة الشرق الأوسط بأسرها ، وليس في مصر وحدها أو البلاد العربية فقط . ومن الوفاء للجامعة وللشاعرين ، في هذه الذكرى الخمسينية لوطنها ، وفي الذكرى المناسبة لإنشاء الجامعة ذاتها ، أن يرى قراء «فصول» بين أيديهم ، في صورة علمية دقيقة ، نصيب هذين الشاعرين العظيمين ، من البحوث والدراسات الأكاديمية ، التي قدمت إلى الجامعة الأم ، بين كل الجامعات العربية الحديثة .

لعل أولى الأطروحات الأكاديمية في المرحلة الأولى من حياتنا ، حينما كانت ما تزال جامعة أعلية ناشئة ، محدودة في طلابها وأساتذتها وتخصصاتها وإمكاناتها العلمية والمادية ، هي الرسالة التي قدمها الطالب (طله حسين) ، عن أبي العلاء المرى ، للحصول على درجة التخرج حوالى ١٩١٤ . وكانت الجامعة طوال تلك المرحلة الأولى ، التي استمرت حتى منتصف العشرينيات تقريباً ، قائمة على مجموعة محدودة من التخصصات الأكاديمية ، هي التخصصات التي أصبحت فيما بعد أبرز ، الأقسام في كلية الآداب بشكلها الحالى .

أما المرحلة الثانية التي بدأت في منتصف العشرينيات . عند انضمام الجامعة إلى الحكومة باسم «الجامعة المصرية» ، فقد شهدت توسعاً كبيراً ، أضيف إلى البنية الأولى المنتقلة في كلية الآداب . فبذ ذك التاريخ وحتى منتصف القرن العشرين ، دخلت تها أكثر للدارس العليا التي كان بعضها موجوداً منذ أوائل القرن التاسع عشر ، إلى الجامعة الحكومية التي انخرقت هذه المرحلة من حياتنا ، بإعلان الاستقلال وافتتاح البرلمان ، وازدهار الحركة الفكرية والثقافية في البلاد ، عقب الحرب العالمية الأولى ونحلال العقد الأول من الاستقلال .

وهكذا حينما قدر لهذه الجامعة الأم بعد موت الشاعرين ، أن تحمل في عام ١٩٣٦ اسمها الثالث (جامعة زواد الأول) ، كانت المدارس العليا في ذلك الوقت كالتب والهندسة والزراعة والحقوق ، قد انضمت إليها باسم كليات الطب والهندسة والزراعة والحقوق ، كما أنشئت بها كليات أخرى كالعلوم والتجارة ، وأصبحت تضم مجموعة كاملة من التخصصات الأكاديمية في كل فروع المعرفة . ولقد سجل ونقش خلال ذلك العقد الأول من حياة الجامعة الحكومية ، عدد غير قليل من الرسائل العلمية للدرجتي الماجستير والدكتوراه ، وكان أكثرها في كلية الآداب وفي قسم اللغة العربية بمخاصة ، وهو القسم الذى يتوقع أن نجد فيه ، أطروحات تتناول كلياً أو جزئياً تراث شوق وسافظ ومكوناته الأدبية والفنية .

١٩٨١ / ١٩٨٢ ، عدداً كبيراً من الأطروحات والرسائل العلمية في كل التخصصات ، بما فيها التخصص الذي يمكن أن مع فيه على تلك الأحوال ، التي تتناول شوق وسلف وشعرها في العصر الحديث .

وإذا كان من المتصور الآن الوصول إلى رقم دقيق بعدد ، لرصيد جامعة القاهرة من الرسائل والأطروحات ، منذ الرسالة الأولى التي افترضنا أنها لطف حسين ، حتى آخر رسالة توفقت في عام ١٩٨٢ ، فسيب ذلك هو أن لوقت المصادر وأدقها لتحديد هذا الرقم وإثباته ، وهي المفارقة التي تسجل فيها الرسائل أول الأمر بالكتابات ، قد أحملت لفظة غير معينة من الزمن ، فضع بعضها وترقى بعضها الآخر . فكلية الآداب مثلاً وهي واحدة من الكليات موضع الاهتمام في هذه الدراسة ، قد أمكن بصريّة كبيرة جعلنا في عام ١٩٦٧ ، الرجوع فيها إلى سجلات مزقة يصل ألقدها إلى عام ١٩٣٢ ، لإصدار أحد المصادر شبه الأساسية (قائمة الأدوات : ٧) لأطروحات تلك الكلية ، خلال الفترة (١٩٣٢ ، ١٩٦٦) فقط ، مع أن هناك عدداً من الرسائل سجل وتوفقت قبل ذلك التاريخ ، وليس له أي مصدر رسمي بهذه الصفة .

أما للمصدر الثاني الذي يلي ما سبق في الأهمية ، وهي المفارقة التي تسجل فيها الرسائل ذاتها عند إنتاجها بالمكتب المركزية للجامعة ، تطبيقاً للائحة التي تتطلب هذا الإجراء للعام ، فالوجود حالياً منها بالمكتب قد بدأ العمل في عام ١٩٦٠ ، أي بعد مرور حوالي أربعة عقود ، منذ ظهور الرسائل التي قدمت للجامعة في مراحل حياتها الأولى . ومع أن رصيد الرسائل قد دخل إلى المكتبة المركزية في حبه بصفة عامة ، فإن مرور هذه العرة الطويلة ، إلى جانب احتمالات عدم الالتزام بالإيداع ، وهو أمر وارد دائماً من جانب أصحاب الرسائل ، بالإضافة إلى أن لائحة الإيداع ذاتها قد تأخر صدورها ، وقدمت رسائل كثيرة قبل هذا الإجراء خصصوا في كلية الآداب - كل ذلك يؤدي بالباحث إلى أحد الفروض البيبليوجرافية المقبولة ، وهو ضياع فرصة التسجيل في سلاتر المكتبة المركزية ، بالنسبة لعدد قليل أو كثير من الرسائل المقدمة إلى جامعة القاهرة . وقد أثبت العمل الميداني في « مشرع شوق وسلف » تجهيزاً للمرجان أكتوبر ١٩٨٧ ، صحة هذا الفرض البيبليوجرافي بنسبة لا تقل عن ٥ ٪ بعمامة ، وقد تصل إلى ١٠ ٪ بالنسبة لرسائل كلية الآداب وكلية دار العلوم خاصة .

إذا أخذنا في الاعتبار النسبة المئوية لنقص التغطية في المصدرين السابقين ، وقد أمكن استكمالاً إلى أقصى الحدود الممكنة من المصادر الأخرى ، فهناك مجموعة من المؤشرات الإحصائية ، ذات الفائدة بالنسبة لتقدير الرصيد الكلي للأطروحات في جامعة القاهرة بعمامة . ويمكن في نطاق المصادر الأساسية والثانوية وفتاتها وأدواتها الخفيفة ، وقد تم فحصها جميعاً واستقرؤها وتحليلها ومقارنتها ، سواء في دراسات ميدانية سابقة ، أو في نطاق المشروع الخاص بشوق

وإذا كانت الجامعة الثانية الحديثة بمصر ، قد أنشئت في الإسكندرية أوائل الأربعينيات ، واحتل موقع القيادة فيها الدكتور طه حسين رجل الجامعة الأول طلياً وأستاذاً ، فإن الجملة الأم بالقاهرة ، بقيت دائماً صاحبة المكانة الأكاديمية الأولى . فأنضمت إليها في الأربعينيات كذلك ، بعض المدارس العالية القديمة ، التي كانت قد أنشئت أصلاً في القرن التاسع عشر ، وسمنا من تلك المدارس هناك دار العلوم ، وهي التي أنشأها على مبارك مدرسة عليا للغة العربية وآدابها ، لحوالي ثلاثة عقود في القرن الماضي .

وهناك أداة بيبليوجرافية (قائمة الأدوات : ١٢) من المصادر الثانوية تعطى الإنتاج الفكري للأحواام (١٩٤٠ - ١٩٥٦) ، توضح أن الرسائل الجامعية لدرجتي الماجستير والدكتوراه ، تبلغ خلال تلك الفترة (١٩٢٦) رسالة . وقد ثبت بالتحليل الإحصائي لقيمة من تلك الرسائل ، أن الجامعة الأم وسعدها . قد قدم إليها من هذه المجموعة حوالي (١٣٧٠) رسالة ، وأن الماجستيرين الآخرين بالإسكندرية وهن شمس ، قد قدم إليها مع الجزء القليل الباقى (٢٥٦) رسالة ، وهو حوالي ١٥ ٪ من لمجموع الكلي لرسائل تلك الفترة .

وقد تغير اسم هذه الجامعة الأم للمرة الأخيرة ، فأصبح (جامعة القاهرة) عام ١٩٥٣ ، وهي الشئ التي اتبعت بعد الثورة في تسمية الجامعات المصرية ، بالألحاح الجغرافية للسند أو المحافظات . وشهدت الجامعة في العقود الثلاثة الأخيرة من حياتها تطورات أكاديمية واسعة ، فأثبتت بها كليات جديدة كالإقتصاد والعلوم السياسية ، كما تطورت بعض الأقسام ، فأصبحت كليات مستقلة كالأدب والإعلام . وافتتحت لها أيضاً فروع في بعض المحافظات القريبة نسبياً ، كالمنصورة والقويسم وبنى سويف ، واستقبلت بعض هذه الفروع أعيراً فأصبحت جامعات قائمة بنفسها ، بل إن بعض هذه الفروع وضع خارج القطر كخروج الخرطوم بالسودان ، الذي ما يزال تابعاً للجامعة الأم بالقاهرة . وقد أضيف إلى الجامعة كذلك وحدات أكاديمية مخصصة للبحث والدراسة ، ومنح الدرجات العلمية العليا ، دون أن ترتبط بالضرورة . بوظيفة التدريس . وتبلغ حالياً كل الوحدات في جامعة القاهرة حوالي ثلاثين وحدة أكاديمية ، وتشمل الكليات والمعاهد ومراكز البحث والفروع . وأكثر هذه الوحدات يؤدي وظيفة التدريس ووظيفة البحث ، وقد أسهمت كل منها خلال عمرها الذي يمتد أربعة عقود أو أقل أو أكثر ، بنصيبها حسب التخصص الذي تتولاه في الرصيد الكلي لأطروحات الجامعة .

رصيد الأطروحات بالجامعة :

إن الذي يهمني في هذه الدراسة البيبليوجرافية ، هو أن جامعة القاهرة بكتلياتها ومعاهدها ووحداتها الأكاديمية الأخرى ، قد أضاعت إلى رصيد الفكر المصري الأصيل حتى نهاية العام الجامعي

في المتوسط العام، وهكذا قفزت الأعداد للسنة الواحدة عبر ثلاثة عقود أو أربعة بتوالي (٨٠ - ٩٠٠ - ١٤٠٠) رسالة

عام / لغة	باللغة العربية	باللغات الأجنبية المجموع
١٩٨٠	٢٩٥	١١١١
١٩٨١	٢٤١	١١٠١
١٩٨٢	٢٢٤	١١٧٤

(جدول - ٢ : أطروحات جامعة القاهرة في اللاتينيات المرموقة بالمكانة)

أما توزيع هذا الرصيد حسب التخصصات الأكاديمية داخل الجامعة، فقد كان له كما قلنا مؤشرات ثالثة تقريبا في كل الاختبارات الإحصائية، المأخوذة من المصادر الأساسية والسجلات الرسمية، ومن المصادر الثانوية كذلك، وهي نسبة الربع أو أقل للدراسات الإنسانية والاجتماعية مجاً، ونسبة الثلثين أو أكثر غالبا للعلوم البحتة والتطبيقية، وفي مقدمتها الطب البشري والزراعة والعلوم، بل إن الطب البشري وحده حسب السجلات الرسمية للإبداع (قائمة الأدوات : ٢) بالمكانة المركزية لعامي (١٩٧٧، ١٩٧٨) يأخذ وحده أكثر من الربع، بين حوالي عشرين وحدة أكاديمية داخل الجامعة كما في (جدول - ٣).

عام	وحدة الآداب دار العلوم	الزراعة	الطب البشري	إلخ المجموع
١٩٧٧	٩٢	٤٧	٢٤٩	٩١٤
١٩٧٨	٩٥	٤٥	٢٤٩	٨٩٢

(جدول - ٣ : نموذج لتوزيع الأطروحات بجامعة القاهرة على التخصصات)

المصادر والأدوات البيوجغرافية للأطروحات

للمصادر في أي مشروع أو دراسة بيوجغرافية، أُنحذ الأركان العامة التي تحتاج إلى اهتمام خاص، من جانب البيوجغرافي القائم بالعمل. وهي بعد تقدير الحاجة والغرض، وتحديد الأبعاد الخاصة بمجال العمل، المنفذ الذي يتبع البيوجغرافي الوصول إلى ما يريد، بالنسبة لمشروعه أو دراسته البيوجغرافية. وإذا كانت الأطروحات ذاتها تمثل فئة غير عادية في أوعية المعلومات، باعتبار الجزء الأكبر منها يظهر في نسخ محدودة العدد، فقد تبلغ أصابع البدين معا أو حتى اليد الواحدة، فإن المصادر والأدوات البيوجغرافية لهذه الفئة، ما تزال هي الأخرى في مرحلة أقل نضجا من للمصادر والأدوات البيوجغرافية لأوعية المعلومات المطبوعة، مثل الكتب والدوريات وغيرها من أنواع المطبوعات. يضاف إلى ذلك أن البلاد النامية ومنها مصر، رغم ازدهار الإنتاج الفكري بها وازدياد أوعية المعلومات الصادرة فيها، فإن قطاعات غير قليلة من ذلك الإنتاج ومن حله الأوعية تظهر دون أية تغطية بيوجغرافية، أو بتغطيات غير مكتملة في أبعادها ولا دقيقة في بياناتها.

وحافظ المهرجان أكتوبر ١٩٨٢ - يمكن تقدير مجموع أطروحات للماجستير والدكتوراه المقدمة إلى جامعة القاهرة، منذ البدايات الأولى في العامين الثاني والثالث وحتى نهاية العام الجامعي ١٩٨٢ / ١٩٨١ بحوالي (١٣,٠٠٠ - ١٥,٠٠٠) رسالة. ومن الجدير بالذكر أن رصيدها جامعة القاهرة وحدها، يبلغ حوالي ٥٠ ٪ من مجموع الرصيد لكل الجامعات الموجودة بمصر.

وهناك مؤشرات ثابتة تقريبا في كل الاختبارات الإحصائية التي تم إجراؤها: أوطا أن نسبة رسائل الماجستير إلى الدكتوراه، هي (٢ : ١) في رصيدها جامعة القاهرة وغيرها من الجامعات كذلك. وثانيا أن نسبة الرسائل المكتوبة باللغة العربية إلى الرسائل المكتوبة باللغات الأجنبية، هي (٢ : ١) في جامعة القاهرة، وفي الجامعات الأخرى أيضا. وثالثا أن اللغة الإنجليزية هي أهم اللغات التي تكتب بها الرسائل الأجنبية، ذلك بنسبة (٨ : ١) على الأقل. وهناك مؤشر آخر ثابت في كل الاختبارات الإحصائية التي تم إجراؤها، وهو أن عدد الرسائل في قطاعات العلوم البحتة والتطبيقية، يبلغ أسبانيا ثلاثة أضعاف عن العلوم الاجتماعية والإنسانية، ولا يقل في أي اختبار من الـ ٣٠ : ١ أو ٢ : ١ في جامعة القاهرة وفي الجامعات الأخرى على السواء.

أما المتوسط السنوي لعدد الرسائل المقدمة إلى جامعة القاهرة، والتي ينتج أصحابها درجة الماجستير أو الدكتوراه، فقد تطور بتوالي شبه هندسية عبر خمسة عقود أو ستة، منذ العشرينيات حتى الثمانينيات. وإذا كان متوسط عدد الرسائل في الأربعينيات وأكثر الخمسينيات، طبعا للأداة البيوجغرافية التي تشير إليها من قبل (قائمة الأدوات : ١٢)، وهي التي تغطي الفترة (١٩٤٠ - ١٩٥٩)، يبلغ سنويا (١٣٧٠ + ١٧ = ٨٠٦) رسالة، فإن متوسط عدد الرسائل للسنوات الأخرى من السبعينيات، حسب إحصائية دفتر التسجيل (قائمة الأدوات : ٢) بالمكانة المركزية لعامي (١٩٧٧، ١٩٧٨) تبلغ حوالي (٩٠٠) رسالة كما في (جدول - ١). ويوضح كذلك (جدول - ٢) وهو مأخوذ أيضا من دفاتر تسجيل الرسائل بالمكانة المركزية، عدد الرسائل المرموقة بها، ١٤ قدم إلى جامعة القاهرة في السنوات الثلاث الأولى من اللاتينيات (١٩٨٠ - ١٩٨٢) : فالأعداد في الجدول الخاص باللاتينيات، قفزت إلى أكثر من (١٣٠٠) رسالة للعام الواحد، بل إنه في الحقيقة حوالي (١٤٠٠) رسالة.

وقد كانت الأعداد في الأربعينيات حوالي (٨٠) رسالة

عام	لغة	باللغة العربية	باللغات الأجنبية	المجموع
١٩٧٧	٢٢٤	٦٩٠	٩١٤	
١٩٧٨	٢٢٩	٦٦٣	٨٩٢	

(جدول - ٦ : أطروحات جامعة القاهرة توابع السجلات المرموقة بالمكانة)

وقد كان المتروك من الناحية النظرية على الأقل - أن يكون هناك تطابق تام في القطعية، بين الأدوات الأربعة الأساسية المشار إليها في القرنين السابقتين. ولكن العمل الميداني في مشروع شوق وحافظ لهرمان أكتوبر ١٩٨٧، وسبق تفصيل ذلك في القسم التالي من هذه الدراسة (أطروحات اللغة العربية وأدبها في المصادر). قد أثبت عدم صحة هذا الفرض، في نطاق الأطروحات المقدمة إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب وإلى كلية دار العلوم. وأغلب الظن أن هذه النتيجة تنسحب أيضا، على الأطروحات المقدمة إلى بقية الأقسام والكليات بجامعة القاهرة.

بل إن القارنة الدقيقة والتحليل الإحصائي، لصحة كافية من أطروحات اللغة العربية وأدبها ونقدتها في الأدوات الأربعة الأساسية أعلاه، قد وصلت المقولة إلى مقولة بيلوجرافية فريدة ونادرة. وهي أن أي واحدة من هذه الأدوات لا تكفي وحدها لإعطاء البيانات المطلوبة، كما لا يمكن الاستغناء عنها تماما. وسوف نجد فيها على ما فطرت. أن هذه المقولة صحيحة أيضا. ليس بالنسبة لأدوات المصدر الأساسي فيها فقط. ولكن بالنسبة كذلك للمجموعتين التاليتين في المصادر شبه الأساسية والثانوية. فقد ثبت أنها - رغم تماثلها في الدرجة البيلوجرافية كمصادر - يقدمان في حالات معينة تغطيات أو بيانات، قد تنقصها الأدوات الأربعة في المصدر الأساسي هنا. وهكذا تبين أن المنهج البيلوجرافي السليم في البحث، يمتح الاستعانة بمجموعة الأطروحات للمصادر كلها بصحة عامة، وتكمله كل منها يوجد في المصادر الأخرى، سواء الأساسية وشبه الأساسية والثانوية.

المصادر شبه الأساسية وأدواتها

في العهد للنفساني لجامعة الذي أخذ مكانه عام ١٩٥٨، رأى مسئولون عن الاحتفال بهذه الذكرى إصدار مطبوعين، أولها (قائمة الأدوات: ٥) حصر «الآثار العلمية» التي قام بها أعضاء هيئة التدريس. وثانيها (قائمة الأدوات: ٦) حصر «الرسائل العلمية» المدرجة للمبشرين والدكتوراه التي قدمت إلى الجامعة. وقد صدرت هاتان الأداتان البيلوجرافيتان، بعد أن مضى على وفاة شوق وحافظ أكثر من ربع قرن. وهي فقرة كافية لإثارة الاهتمام الأكاديمي بمذنبين لشاعرين العظميين. وتوجيه طلاب الدراسات العليا بالأقسام صاحبة التخصص. للبحث في شعرهما ودورهما في تاريخ الأدب العربي الحديث. ولأيسر أن عشر سنوات تقريبا قد مضت كذلك، على إنشاء كرسى لشوق في قسم اللغة العربية بكلية الآداب، وكانت الدعوة إلى هذا إنشاء إحدى التوصيات، في الاحتفال بالذكرى الخامسة عشرة لوفاته عام ١٩٤٧. كما أن كلية الآداب وكلية دار العلوم، وهما أمثل المواقع في خريطة الجامعة الأكاديمية، للأطروحات التي تتناول الشاعرين بالدراسة والبحث، قد مضى على أولاهما في الجامعة حوالي أربعين عاما، وعلى الثانية أكثر من عشر سنوات.

ومن هنا كانت عملية تقدير المصادر والأدوات البيلوجرافية. الكلية بتغطية الأطروحات والرسائل المقدمة إلى جامعة القاهرة، واحدة من المشكلات التي واجهتها هذه الدراسة البيلوجرافية، لكي تتم وفق الأسس العلمية والفنية المطلوبة. فما جوهري المشكلة فلم يكن مجرد العثور على عدد قليل أو كثير من الأدوات البيلوجرافية، يرجع إليه ويؤخذ منه ما يتصادف أن يوجد فيه من الأطروحات ذات الصلة بالشاعرين، وإنما القضية هي تقدير القيمة البيلوجرافية لكل أداة من حيث تغطيتها ودقتها، ومن حيث قدرتها على إمداد الباحث بالبيانات التي يحتاج إليها، ومن حيث المحصلة النهائية لما جميعا بالنسبة للحد الأدنى، الذي يفترض أن أطروحات جامعة القاهرة تشتمل عليه المذكور شوق وحافظ وذكر شعرهما. وإذا كانت الأطروحات في جامعة القاهرة، تأخذ بصفة عامة حوالي ٥٠% من الأطروحات المقدمة إلى الجامعات في مصر، خلال ستة عقود أوسعة مقود مضت. فإن الأدوات البيلوجرافية لتغطية هذا التعصيب الكبير كانت كثيرة نسبيا. وهي تبلغ بصفة عامة حوالي ١٤ أداة، يمكن تقسيمها حسب مصداقها والتبعية النسبية لهذه المصادر. إلى ثلاث فئات: المصادر الأساسية، والمصادر شبه الأساسية، والمصادر الثانوية.

المصادر الأساسية وأدواتها

أولاً للمصادر البيلوجرافية للأطروحات المقدمة إلى جامعة القاهرة. هي السجلات والفتيات بجامعة القاهرة ذاتها لتلك الأطروحات. وتتواءم أدوات هذا المصدر في أشكالها وفي درجة الثقة بمحتوياتها وتغطياتها. ولإمكانات الاستفادة بها. ويمكن ترتيب هذه الأدوات ترتيبا تاريخيا استخداميا. يرتبط نقطة المنشأ ووقته في كل أداة. وبالموضع الأشمل للرجوع إليها عند الحاجة. أول هذه الأدوات حسب خطة التقسيم للقرعة لما. هي دفاتر التسجيل (قائمة الأدوات: ١) لموصوحات الرسائل عند المرافقة عليها أول الأمر. من السلطات الأكاديمية المسؤولة بالكلية والجامعة. وبأثر بعدها في الترتيب دفاتر التسجيل (قائمة الأدوات: ٢) للأطروحات ذاتها، عند إيداعها بالملكية المركزية للجامعة، تطبيقا للأصحة التي تتطلب هذا الإيداع. وتتميز الأداتان السابقتان بصعوبة الرسمية والإدارية. وهما من خير العناصر لفحص أعلى درجة من القطعية. رغم قصورها بالنسبة لدقة البيانات البيلوجرافية واكتمالها.

ثم يأتي في المصادر الأساسية بعد ما سبق. القهارس المطبوعة (قائمة الأدوات: ٣) التي أعدها المتخصصون في الملكية المركزية. للرصيد الذي دخل إليها من أطروحات الجامعة. وبأثر بعدها وبنيى في يولائها في التغطية وفي الاستخدام، الأطروحات (قائمة الأدوات: ٤) ذاتها للفتاة والموضوع على روافها بالملكية. وتتميز هاتان الأداتان بصعوبة الفنية والمشاهدة القطعية، وهما من خير العناصر لفحص أعلى درجة من دقة المعلومات البيلوجرافية، والإثبات الكاملة للاستخدام والاستفادة العلمية.

الاكتشاف بها في هذه الدراسة البيولوجرافية، ولكن الجهات التي تولت مسئولية الأدوات العشرة السالفة، في هاتين الفئتين بالنسبة للأطروحات المقدمة إلى جامعة القاهرة، غلب عليها الجانب الإداري الرسمي في أكثر الأدوات، واعتُدت في الوقت نفسه التطلعات الفنية لأهل القبط البيولوجراف السليم في كل من التغطية والبيانات.

ومن هنا فإن المحصلة النهائية لكل الأدوات التي أُخترت وهي كل الموجود في الفئتين السابقتين، قد أغلقت منها نسبة لا تقل عن ١٠٪ من الرسائل والأطروحات، في تخصص اللغة العربية وأدبها وتقدمها بكليتي الآداب ودار العلوم، وأجلب المظهر أن هذه النسبة تنسحب على بقية التخصصات والكليات كذلك، ومن هنا فقد كانت الأدوات في المصادر الثانوية وهي التي تقدمها في الفقرات التالية، هي الوسيلة لمعرفة هذه الأطروحات المتقدمة ولاستدراك بياناتها.

المصادر الثانوية للأطروحات بجامعة القاهرة، أدوات حصير لم تصدر عن جامعة القاهرة بأي مستوى من المستويات، كما أنها لا تغطي الرسائل بجامعة القاهرة وحدها. إنها بيولوجرافيات، قطاعية أو شاملة، للأطروحات المقدمة إلى الجامعات المصرية الحديثة كلها أو بعضها، وحدها أو مع غيرها من الجامعات بالخارج، قام بها أفراد أو هيئات من غير متعلق رسمي ولا شبه رسمي ولكنها صدرت لدوائر فنية أو تجارية أو لها معا. وأقدم الأدوات في هذه الفئة قائمة الأدوات: (١١) ظهرت في أكتوبر ١٩٦٨، لحصر الرسائل في تخصصات كليات الآداب والتجارة والحقوق، بالجامعات المصرية الثلاثة الأقدم (القاهرة والإسكندرية وعين شمس)، منذ بداية هذه التخصصات حسب الإمكانيات التي اتبعت لأصحاب الأداة حتى وقت صدورها. وثانيتها (قائمة الأدوات: ١٢) ظهرت عام ١٩٧٥، ولكنها تغطي الأطروحات المقدمة إلى الجامعات المصرية الثلاثة الأقدم خلال الأعوام (١٩٤٠ - ١٩٥٦) فقط في كل التخصصات بما فيها اللغة العربية وأدبها وتقدمها، وثالثها (قائمة الأدوات: ١٣) عبارة عن قسم خاص لحصر أطروحات (والإنسيابات) من بيولوجرافية شاملة لم تصدر بقية أقسامها ولن تصدر، ويغطي هذا القسم الرسائل المقدمة إلى كل الجامعات بمصر خلال الفترة (١٩٢٢ - ١٩٧٤)، وتدخل كلية الآداب ودار العلوم بجامعة القاهرة في نطاق هذا القسم. وهناك أداة أخرى في هذه المجموعة (قائمة الأدوات: ١٤) تشبه سابقتها من عدة وجوه، أهمها أنها صادرة عن جهة واحدة (مركز الأهرام للتنظيم والميكرو فيلم)، وتغطي تخصصات قطاع واحد هو «الإنسيابات» وتتناول الأخيرة بأنها أوسع في التغطية للمكانية لأنها تمتد خارج الجامعات التي في مصر وفي التغطية الزمانية لأنها تصل إلى مشارف ١٩٨٠.

وقد كان من المتوقع أن الأداتين الثالثة والرابعة هنا معا أو إحداهما على الأقل، باعتبار أنها معا أوسع الأدوات في المصادر

ثم جاءت كلية الآداب ذاتها في عام ١٩٦٧، أي بعد عشر سنوات مضت على ظهور الأداتين السابقتين، سجل ونوقش خلالها عدد غير قليل من الأطروحات في قسم اللغة العربية وفي غيره من الأقسام، فأصدرت أداتين آخرين خاصتين بها وحدها، أولاهما (قائمة الأدوات: ٧) لحصر الرسائل العلمية «لدرجتي الماجستير والدكتوراه، التي قدمت إلى الكلية في الفترة (١٩٣٢ - ١٩٦٦)، وفي ذلك تبقى عن الأداة التي أصدرتها الجامعة من قبل عام ١٩٥٨، بالنسبة لكلية الآداب وحدها دون كلية دار العلوم. وثانيتها (قائمة الأدوات: ٨) عبارة عن دليل «لحصر الموضوعات المسجلة للبحث آنذاك في كل الأقسام بما فيها قسم اللغة العربية، ولكنها لم تقدم بعد للمناقشة عام ١٩٦٧. وقد أثبت الاختيار المينائي لهاتين الأداتين أنها معا وعلى انفراد، يضمنان بيانات بيولوجرافية وبعض التغطيات التي لم تكن متاحة في الأدوات الأربعة بالمصدر الأساسي، ولا في الأداتين المشار إليهما أملا في المصدر شبه الأساسي هنا. ولكن الأداتين (قائمة الأدوات: ٧، ٨) على أية حال قاصرتان عن إعطاء كل التغطيات أو البيانات البيولوجرافية المطلوبة.

وعادت الجامعة عام ١٩٦٩، بعد إنشاء منصب نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا، فأصدرت أداتين جديدتين من الأدوات شبه الرسمية، أولاهما (قائمة الأدوات: ٩) عبارة عن «ملخصات الرسائل» التي قدمت ونوقشت فعلا خلال العام الجامعي ١٩٦٩ / ١٩٧٠ في كليات الجامعة وأقسامها بما فيها كلية دار العلوم وقسم اللغة العربية بكلية الآداب.

وثانيتها (قائمة الأدوات: ١٠) عبارة عن «دليل» لحصر الموضوعات المسجلة للبحث آنذاك في الجامعة كلها، ولكنها لم تقدم بعد للمناقشة عام ١٩٦٩. وكان للفرق أن يتم التجديد والإضافة لهاتين الأداتين، بصورة دورية في السنوات التالية لأول صدورها، ولكن الذي تم هو صدور العدد الثاني فقط من «ملخصات الرسائل»، لتغطيه ما قدم ونوقش في العام الجامعي ١٩٧٠ / ١٩٧١، ثم توقفت هذه الأداة تماما ولم يصدر منها شيء حتى عام ١٩٨٢. وقد أثبت الاختيار المينائي للأداة الثانية هنا «دليل» أنها تشتمل على أنشطها غير قابلة في تغطياتها وفي بياناتها. أما الأداة الأولى «ملخصات» فإنها ذات فائدة كبيرة بالنسبة لمجراها الشخصي. ولكن تغطياتها غير كاملة، فلم يدرج بها حوالي (١٥٪) إلى (٢٠٪) من الرسائل التي قدمت خلال فترة التغطية. هذا بالإضافة إلى أن أي منها لا يعترض على البيانات البيولوجرافية للمادة التي تغطيها القبط الكامل الدقيق.

المصادر الثانوية وأدواتها:

تتميز المصادر الأساسية وشبه الأساسية نظريا، بطور درجتها البيولوجرافية بالنسبة للتغطيات والبيانات التي تقدمها، لأنها أقرب المصادر إلى المواد التي يراد جمعها وتبويبها، وكان من الممكن

الأوروبية الحديثة. بل إن الباحث وجد أثناء العمل الميداني، الخاص بشروق وحافظ لمهرجان أكتوبر ١٩٨٢، بعض اللقائات في مجلة وطبيك الخاص». وقد انتزع الطيب الذي أمد هذه المقالة في عام ١٩٧٨، أن جريمة «المجاهد» نشرت يوم وفاة شروق، تفاصيل دقيقة عن الساعات الأخيرة والعشرين الأخيرة في حياته، وكان الشاعر قد زار مقر الجريدة، وتحدث مع صاحبيها (الأستاذ / توفيق دياب) في نفس الليلة التي توفي فيها. فرأى هذا الطيب أن يتبع بهذه التفاصيل، فأخذها أساساً للتفسيرات الطبية التي تتلام مع ما كان معروفاً من الصفات الجسمانية لشوق، ليشرح -تكنولوجيا- الكيفية التي مات بها شروق. وهكذا كتب دراسة طبية فريدة عن رجل، يفرغ كل الباحث عنه والمهتمين بدراسه، أن مجدداً للولقات المتصلة به، في المصادر الأدبية أو التاريخية أو الإسلامية، دون أن يخطر بذهن أي منهم أن يبحث عنه في مصادر طبية أو تكنولوجية. ومن الممكن أن يكون ذلك هو نفس المؤلف بالتحفة لحافظ.

لم يكن من المتوقع على أي حال، أن يجد الباحث في هذه المصادر البعيدة عن الشعر والأدب، شيئاً كثيراً بكافئ المجهود الكبيرة، التي ينبغي أن تبذل، في استقرائها وسحبها إليورجيا. ومن هنا كان من اللازم الاكتفاء في استقراء التخصصات الأكاديمية، التي يغطيها الرصيد الكلي للأطروحات بجامعة القاهرة، على الأطروحات التي قدمت إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب، لحلول حسين عاماد أوزيد، وعلى الأطروحات التي قدمت إلى كلية دار العلوم، منذ انضمامها إلى الجامعة في منتصف الأربعينيات، لحلول ثلاثة عقود أوزيد، ولا سيما أقسام الأدب وبالإضافة وانفذ فيها بخاصة.

أداة الأساس في البحث البيوجرافي :

حينما تعدد المصادر والأدوات البيوجرافية بالنسبة لإحدى الدراسات، فمن اللازم أن يبدأ الباحث بأوسعها تغطية وأغلاها درجة وسعوب ما فيها، ثم يستكمل ما يكون قد أظنت من أداة الأساس هذه، فيرجع في عمليات استكمال إلى المصادر والأدوات الأخرى. وقد تطورت تنفيذ هذه القاعدة مع «دوائر التسجيل» لوضوح الرسائل التي كية الآداب ولق كية دار العلوم، مع أن هذه الدوائر هي الأشكل تغطية والأهل درجة، وذلك لنضاج بعض هذه الدوائر وتفرق بعضها الآخر كما سبق بيان ذلك، ولأنها لم تكن متاحة للباحث وفقاً كافياً لاستيعاب عيوبها. ولكن على أية حال كانت مفيدة في بعض الحالات، عند تحقيق جزئية معينة أو بيان خاص، فثلث المصادر والأدوات الأخرى في إنتاجه أو التحقق منه.

كما أن التزييب التاريخي حسب وقت الوجود، في «دوائر التسجيل» للأطروحات ذاتها، وهي الأداة التالية في سعة التغطية وعطو الدرجة البيوجرافية، جعل من الصعب صمم الأطروحات

الثانوية تغطية، من حيث الفترة الزمنية وما. حيث عدد الجامعات، يمكن أن تغطي نسبة للغة العربية وأدبها وتقديدها، وهو التخصص الذي يمتد في هذه الدراسة، عن الأداتين الأولى والثانية في هذه المصادر الثانوية. ولكن الاختيار الميداني لهذا الفرض، كما سئل في (أطروحات اللغة العربية وأدبها في المصادر)، أثبت عدم صحته في أي منها ولا سيما هذه الأداة الصادرة عام ١٩٨٠، لأن كل ما تحويه هو بالضغط (١٣١٢) رسالة، موزعة كما يلي :

(١١٣٨) أطروحة مقدمة إلى الجامعات المصرية في تخصصات الإنسانية جميعاً.

(١١٣٦) أطروحة مقدمة إلى جامعات العراق والكويت والأردن في نفس التخصصات.

(٣٨) أطروحة مقدمة إلى جامعات أوروبية أو أمريكية.

ونصيب جامعة القاهرة في أطروحات هذه الأداة الأحدث هو (٢٢١) أطروحة في كل تخصصات الإنسانية بها، ونصيب اللغة العربية وأدبها ونفدها في ذلك هو (١٢٢) رسالة، وهو لا يزيد من حوالي ١٠ ٪ من العدد الفعل الذي يمكن أن يمثل رصيد جامعة القاهرة في هذا التخصص، منذ البدايات الأولى حتى عام ١٩٨٠. ومع أن الأداة الثالثة هنا كانت أحسن بكثير من أداة ١٩٨٠، لأنها غطت ما لا يقل عن ٨٠ ٪ من رصيد جامعة القاهرة في هذا التخصص، فقد ظلت ماثلاً من (٣) رسائل من (٢٤) رسالة كان يجب أن تشمل عليها. لهذا الرقم (٢٤) يمثل ما جاء فيها وهو (٢١) رسالة بالإضافة إلى ماثلتها وهي مذكورة في الأدوات التي سبقتها، ومعنى ذلك أن التغطية منها للأطروحات عن الشاعرين تبلغ حوالي ٧٨,٧٥ ٪.

ومن هنا فقد امتدت للقولة البيوجرافية السابقة عن الأدوات الأساسية وشبه الأساسية إلى الأدوات الثانوية هنا، وهي أن أي أداة واحدة أو حتى فئة واحدة، لا تنكح وحدها في هذه الدراسة. مهما كانت البعة المفترضة في تغطيتها، ومهما كان النمو النظري لها في الدرجة البيوجرافية. كما أن الأداة المحسوبة نسبياً في تغطيتها قد يكون فيها وحدها البيان أو التغطية التي تنفدها كل الأدوات الأخرى. ويبدو أن هذه القولة الفريدة النادرة تأخذ مكانها بصفة خاصة. في البيانات التي لم تنصح فيها بعد الأسس والممارسات الفنية لأعمال الضغط البيوجرافي، كما هو الحال في الأدوات البيوجرافية للأطروحات والرسائل بخاصة، ولكن نوعية المعلومات والتفكير بامة، في مصر وفي غيرها من البلاد المثانية.

أطروحات اللغة العربية وأدبها في المصادر :

من الممكن من الناحية النظرية على الأقل، أن يأتي ذكر شوق في بعض التخصصات غير الأدبية المعرف تاريخياً وتقدياً، مثل الدراسات الإسلامية، أو التاريخ الحديث، أو حتى اللغات

وعند طلب الأطروحات الممتلئة في هذه البطاقات الأربعين ،
للاطلاع على محتويات كل أطروحة وتحديد ما فيها من الشاعرين ،
كانت النتيجة ما يلي :

- ١ : أطروحة واحدة غير موجودة على الرفوف ، وهي (الشعر
والسياسة في مصر الحديثة / عبد المنعم شemis) ، وأغلب الظن
أنها ضاعت .
- ٢ : أطروحتان أنعريان كانت إحداهما في التصوير والثانية في
التجديد .

١٤ : أربع عشرة أطروحة تبين أن محتوياتها لا تشتمل على ذكر شوق
أو حافظ .

٢٢ : اثنتان وعشرون أطروحة ذكر فيها أحد الشاعرين أو كلاهما
بصفة أساسية أو عرضية .

١ : أطروحة واحدة مخصصة لشوق بجنوانها .

والأطروحات الـ (٢٣) في الفئتين الأحيويين (٢) (أطروحتين
نُحلتنا من «الأدوات التكوينية» بمجموع (٢٥) معروفة معا ،
ومصنفة حسب محتوياتها إلى ست فئات في القسم التالي من الدراسة
(أطروحات الأدب العربي والشاعران) .

الأدوات التكوينية في البحث البيوجرافي :

الأداة الرابعة . كان الفروض من النتيجة النظرية على الأكل ،
أن يكون هناك تطابق تام بين الفهرس البطاق (الأداة الثالثة) ،
وهو الأداة التي اعتمدت أساسا للبحث البيوجرافي في هذه
الدراسة ، وبين «الأطروحات» الممتلئة في هذا الفهرس على رفوف
المكتبتين بالملكة ، وهي الأداة (قائمة الأدوات : ٤) التي اعتمدت
معهما للمرجعة ، وترتدجان معا في القيدية وفي الدرجة . وعند اختيار
هذا الفرض في بطاقات الفصل الـ (٤٠) التي اختيرت للبحث ،
تبين أن بعض الأطروحات قد تكون ممتلئة في الفهرس ببساطة . ولكنها
غير موجودة على الرفوف لا تقاطعا إلى مكان آخر بالملكة أو لضباها
نهايا . ومن المؤكد أن نسبة الضياع هذه لا تقل عن ٢٥ ٪ ، وهي
كبيرة في الأطروحات التي منتهي على تقديمها عشرون عاما أو أكثر .
أما نسبة الانقطاع إلى مكان آخر لمدة قد تطول أو تقصر ، فهي لا تقل
عن ٥٠ ٪ وتكثر في الأطروحات الحديثة نسبيا ، التي ترتبط بالتصوير
للمصغر (ميكرو فيلم) أو للتجديد بعد ذلك . والنتيجة النهائية على أية
حال لا استخدام هذه الأداة ، هي أن ثلاث أطروحات (٥٠ ٪)
لم يمكن الإطلاع عليها في الملكة ، بالنسبة لهذه الدراسة البيوجرافية
عن حافظ وشوقي في أطروحات الجامعة . ومن المحتمل جدا أن هذه
النسبة نفسها أو أكثر ، ستكون هي النتيجة بالنسبة للدراسات
البيوجرافية الأخرى ، التي تعتمد على مقتنيات الأطروحات بالملكة
المركزية .

أما الأدوات التكوينية الأخرى بعد ذلك ، فقد كان من الممكن
الافتكا بأوسمها تغطية وأعلاها درجة ، والاستغناء عن تلك التي

للقعدة إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، وإلى كلية دار العلوم في
هذه الدفاتر ، إلا بمرجعة محتوياتها جميعا وهي تبلغ حوالي ٤٠٠٠
تسجيلية ، لأن أطروحات الآداب وداز العلوم متناثرة عبر هذه
الدفاتر ، من بدايتها عام ١٩٦٠ حتى الوقت الحاضر ١٩٨٢ . ومع
ذلك فقد كان من الضروري في حالات معينة اللجوء إلى هذه
الدفاتر ، ومحاولة استخدامها للتأكد من بيانات جزئية معينة ، يمكن
تحديد موقعها في الدفاتر ببعض القرائن التاريخية أو الإدارية .

ومن هنا فإن «الفهارس المطابقة» بعمامة ، وهي الثالثة في
الترتيب من حيث التغطية وحسب الدرجة البيوجرافية ، وأحد هذه
الفهارس بخاصة وهو فهرس الكليات والأقسام ، أصبح هو المرشح
الأول ليكون أداة الأساس في البحث البيوجرافي هنا ، عن
الأطروحات والرسائل المتصلة بشوقي في جامعة القاهرة . فهذه الأداة
(قائمة الأدوات : ٣) رغم ما لبت في عدة تجارب أن محتوياتها من
الرسائل أقل نسبيا ، من محتويات دفاتر التسجيل للأطروحات ودفاتر
التسجيل لمؤتمرات البحث السابقتين ، فإنها - كأداة واحدة بين
حوالي ١٤ أداة تغطي هذا المجال - تعد أوسعها تغطية وأكثرها مرونة
في الاستخدام والاستفادة .

وقد بدأ البحث بتقدير عدد الرسائل في الوجدتين اللتين وقع
عليها الاختيار وهما قسم اللغة العربية بكلية الآداب وكلية دار العلوم
بكل أقسامها . وأمكن مصر بطاقات الفهرس لغايتين المجهتين ،
فبلغت حوالي (٦٠٠) بطاقة لكلية دار العلوم ، وحوالي (٦٥٠)
بطاقة لقسم اللغة العربية بكلية الآداب . وبالمصيرجان ما تتخلان
حوالي (١٢٥٠) رسالة للماجستير أو للدكتوراه تم إنجازها في هاتين
المجهتين ، منذ البدايات الأولى لكل منهما حتى عام ١٩٨٢ ، مع
احتالات كبيرة لاقتفاء بعض ما يمثل المرحلة الأولى في كل منها .

كانت عنوانات الأطروحات في البطاقات كافية ، لتقدير علاقة
الأطروحة بالشاعرين وشعرها ، واستخرج على هذا الأساس حوالي
(٨٠) بطاقة ، نصفها تقريبا لكلية دار العلوم ، والنصف الثاني
لقسم اللغة العربية في كلية الآداب . وكانت أقدم رسالة ممتلئة في تلك
البطاقات لدرجة الماجستير في عام ١٩٥٠ (الشعر والسياسة في مصر
الحديثة / عبد المنعم شemis) ، أما أحدثها فرسالة ماجستير أيضا في
عام ١٩٨٠ (شيلي في الأدب العربي في مصر / جيهان صفوت
رموف) . وكانت مؤشرات الدلالة في العناوين متفاوتة ، أعلاها
الدلالة القيمة الكاملة وكان ذلك في بطاقة واحدة (أحمد شوقي
ناثرا / إبراهيم حسين الحبيشي) ، وأوسعها الدلالة الاحتمالية العالية
مثل (الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر / جابر أحمد
عصفور) ، وأدناها الدلالة الاحتمالية الضعيفة مثل (شيلي في الأدب
العربي في مصر / جيهان صفوت رموف) . وقد تقرر اختيار كل
الأطروحات في الدلاتين الأولى والثانية ، أما في الدلالة الثالثة فقد
اكتفى بجنة محدودة لتبيل هذه اللغة دون استماتها . وتم تصفية
البطاقات على هذا الأساس إلى (٤٠) بطاقة فقط .

١٠: عشر حالات مشتركة بين الأدائين وأطروحاتها ضمن المكتبات.

١: حالة واحدة مشتركة بين الأدائين ، ولكن الأطروسة تعد مفقودة وهي (الشعر والسياسة في مصر الحديثة / عبد المنعم شبيب - ١٩٥٠).

٤: أربع حالات للابستيمرسجلة بهذه الأداة دون أن تكون بأداة الأساس ؛ الثتان في قسم اللغة العربية بكلية الآداب (المرتبة في الشعر العربي / محمد حسن الزيات - ١٩٤٢ ، المسرح عند شوقي / محمود حامد شوكت - ١٩٥٠) ، والثتان في كلية دار العلوم (نصص الحيوان في الأدب العربي / محمد عبد الرزاق حميدة - ١٩٥٠ ، العامل اللغوي في الشعر الحديث / سعد الدين محمد الجيزاوي - ١٩٥٥) .

تلك الرسائل الأربعة غير ممتدة في الفهرس البطاقي وغير موجودة ضمن المحتويات المكتبة المركزية للجامعة . كما أن البحث في «دقات التسجيل» للأطروحات ذاتها بالمكتبة (قائمة الأدوات : ٢) لم يسفر عن أي شيء بالنسبة لها ، ولكن الرجوع إلى «دقات التسجيل» لموضوعات البحث (قائمة الأدوات : ١) هو الذي أكد تسجيل وثائق تلك الرسائل ، حسب التاريخ الثابت أمام كل منها في هذه الأداة التكميلية . ولم يستطع الباحث العثور على النسخ الأصلية لهذه الأطروحات ، وكل ما وجدته هو نسخة مطبوعة في شكل كتاب لكل من رسالة «الجيزاوي» ورسالة «شوكت» ، فأضفت ذلك إلى الحصة للأعوثة من «أداة الأساس» وبلغ المجموع النهائي بذلك (٢٥) رسالة . هي التي عرضت مصففة حسب محتوياتها في القسم الثامن من الدراسة (أطروحات الأدب العربي والشاعران) .

الأداة الحادية عشرة - تشتمل الأداة التي ظهرت عام ١٩٦٤ ، لتغطية الرسائل في كليات الآداب والتجارة والحقوق ، بالجامعات المصرية الثلاث الأقدم (القاهرة ، والإسكندرية وحين شمس) على (١٤٠) بطاقة تحمل (١٤٠) رسالة للابستيمر أو للدكتوراه ، في تخصص اللغة العربية وآدابها ونقدها . أقدمها رسالة للدكتوراه (ترجمة عربية للشاعمة في القرن السابع الهجري / عبد الوهاب عزام - ١٩٣٧) ، ومن أحدثها رسالة للابستيمر (أثر دراسات أسلوب القرآن في النقد الأدبي / محمد زغلول سلام - ١٩٦٢) . وقد استخرج من محتويات هذه الأداة بمؤشر (١٤) بطاقة ، ولأن الأطروحات التي تمثلها ذات صلة بالشاعرين أو بأحدهما ، على اختلاف الدرجات الثلاثة في هذا المؤشر ، يقينا أو احتلالا غالبا أو احتلالا ضعيفا . ثم تمت تصنيفها إلى (٨) بطاقات فقط ، بإسقاط أكثر البطاقات في الفئة الثالثة من الاحتمال .

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات «الناينة» التي اخبرت للعمل ، بالحصيلة التي كانت قد أنجنت من «أداة الأساس» السابقة ، وبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل ، أن هناك ما يلي :

قل عنها في هاتين الصفتين . ولكن التجارب الكثيرة التي مر بها الباحث في مثل هذه المراتف ، قد أقنعته أخيرا بأن هذا المنهج يمكن الأخذ به والاتجاه عليه ، حيثما يكون هناك حد أدنى من الاستقرار البيليوجرافي ، والالتزام بالمعايير السليمة في إعداد هذه الأدوات ، من جانب القائمين بها والمسؤولين عنها وهو الأمر الذي لم يعرف بعد في مصر وفي غيرها من البلاد النامية .

ومن هنا فقد أصبح من الضروري الرجوع إلى الأدوات التكميلية الباقية جميعا (من الخامسة حتى الرابعة عشرة) ، وستعرض فيما يلي من الفقرات نتائج البحث البيليوجرافي في كل أداة ، مع ترتيبها على أساس تاريخ الصدور وليس التعديل لكل أداة (لم يتيسر العثور على أقدم أداة «قائمة الأدوات : ٥» فأسقطت من الدراسة ، وخصوصا أن الذي يمسها في محتوياتها لا بد أن يوجد في الأداة التالية لها وهي «السادسة») باعتبار أن ذلك الترتيب هو الأقوى في بيان القيمة النسبية لكل منها ، من حيث التغطية ومن حيث البيانات .

الأداة السادسة - تشتمل على الأداة التي ظهرت عام ١٩٥٨ ، لتغطية «الرسائل العلمية» للدرجتي للابستيمر والدكتوراه ، التي قدمت إلى الجامعة خلال خمسين عاما (١٩٠٨ - ١٩٥٨) ، في الوحدات موضع اهتمامنا بالنسبة لشرق وحافظ (١٥٤) رسالة موزعة حسب (جدول - ٤) .

الوحدات الرسائل /	الجامعة الأهلية	قسم اللغة العربية بكلية الآداب	كلية دار العلوم	المجموع
ماجستير	—	٧٤ (٣٣ - ١٩٥٧)	٢٦ (٥٠ - ١٩٥٨)	١٠٠
دكتوراه	٩ (١٤ - ١٩٣٣)	٤١ (٣٣ - ١٩٥٧)	٧ (٥٣ - ١٩٥٧)	٥٤
المجموع	٩	١١٥	٣٣	١٥٤

(جدول - ٤ : رصيد الرسائل في جامعة القاهرة حتى عام ١٩٥٨)

أقدمها رسالة للدكتوراه من الجامعة الأهلية (تاريخ أبي العلاء المرى / طه حسين - ١٩١٤) وأحدثها رسالة للابستيمر من كلية دار العلوم (ابن الأثير ومقاييسه البلاغية / محمد عبد الرحمن شبيب - ١٩٥٨) . وقد استخرج من محتويات هذه الأداة بمؤشر العنوان (٢٤) بطاقة ، ولأن الأطروحات التي تمثلها ذات صلة بالشاعرين ، على اختلاف الدرجات الثلاثة في هذا المؤشر ، يقينا أو احتلالا غالبا أو احتلالا ضعيفا ، تمت تصنيفها إلى (١٥) بطاقة فقط ، بإسقاط أكثر البطاقات في الفئة الثالثة من الاحتمال .

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات «الخمس عشرة» التي اخبرت للعمل ، بالحصيلة التي كانت قد أنجنت من أداة الأساس السابقة ، وبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل ، أن هناك ما يلي :

٥ : خمس حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتنا ضمن المقنيات .

١ : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ولكن الأطروحة تعد مفقودة ، وهي رسالة «شمس» السابقة .

٢ : حالتان مسجلتان بهذه الأداة دون أن تكون بأداة الأساس ، وهي رسالة «الزيات» ورسالة «شوكت» ، اللتان سجلتا في «الأداة السادسة» أعلاه .

ومن الجدير بالذكر بالنسبة للأداة الحادية عشرة أنها أغفلت كلية دار العلوم في التغطية التي قامت بها ، إلا أنها مع ذلك تتفق على «الأداة السادسة» بجو (٢٥) رسالة أضافها ، ليست كلها من الإسكندرية وحين شمس ، فبعضها من القاهرة أيضا ولكنها لم تكن ذات صلة بالشارعين .

الأداة السابعة – تشمل الأداة التي ظهرت عام ١٩٦٧ ، لتغطية الرسائل الجامعية في كلية الآداب بجامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٣٢ - ١٩٦٦) . على (٢١٧) رسالة للجاستير أو الدكتوراه في تخصص اللغة العربية وأدبها وقدمها . ألقمها رسالة الدكتوراه التي أهدتها الدكتور عبد الوهاب عزاز عام ١٩٣٢ ، ومن أحدثها رسالة الدكتوراه أيضا (الفترة في الشعر الجرازي المعاصر / صالح بن صالح الحرفي - ١٩٦٦) ورسالة للجاستير (مدرسة النيوان : المازي شكري ، العقاد / شيفراي شودي - ١٩٦٦) . وقد استخرج منها بمؤشر العنوان (٢١) بطاقة ، رُئى أن الأطروحات التي تحتلها ذات صلة بالشارعين أو بأحدهما ، على اختلاف الدرجات الثلاثة في هذا المؤشر ، بينما أو احتمالا غالبا أو احتمالا ضعيفا ، ثم تمت تصنيفها إلى (١٠) بطاقات فقط ، بإسقاط أكثر البطاقات في الفئة الثالثة من الاحتمال .

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات «ال عشرة» التي اختيرت للعمل ، بالحصيلة التي كانت قد أُعلنت من «أداة الأساس» السابقة ، وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل ، أن هناك ما يلي :

٧ : سبع حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتنا ضمن المقنيات .

١ : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ولكن الأطروحة تعد مفقودة ، وهي رسالة «شمس» السابقة .

٢ : حالتان مسجلتان بهذه الأداة دون أن تكون بأداة الأساس ، وهي رسالة «الزيات» ورسالة «شوكت» ، اللتان سجلتا في «الأداة السادسة» وفي «الأداة الحادية عشرة» أعلاه .

ومن الجدير بالذكر بالنسبة للأداة السابعة هنا أنها تتفق على الأداتين السابقتين ، في نطاق قسم اللغة العربية بكلية الآداب وحده ، بجو (١٠٠) رسالة ، ولكن أكثر هذه الريادة لم يكن للشارعين فيها نصيب .

الأداتان الثامنة والعاشر - تشمل «الأداة الثامنة» التي ظهرت عام ١٩٦٧ ، لتغطية الموضوعات المسجلة للبحث بكلية الآداب في ذلك الوقت ولم تقدم بعد للنقطة ، و«الأداة العاشرة» التي ظهرت عام ١٩٦٩ ، لتغطية الموضوعات المسجلة للبحث في الوحدات الأكاديمية بجامعة القاهرة في ذلك الوقت ولم تقدم بعد للنقطة ، على عدد كبير من البطاقات التي تحتل تلك الموضوعات . ويكتفي بالنسبة لنا هنا عرض صورة عامة عنويات الأداة العاشرة ، لأنها أوسع تغطية من الناحية الزمنية ، ولأنها تغطي كلا من الوحدتين موضع الاهتمام وهما كلية دار العلوم وقسم اللغة العربية بكلية الآداب

الوحدات الموضوعات	قسم لغة العربية بكلية الآداب	كلية دار العلوم	المجموع
ناجستير دكتوراه	٢١١ (١٩٦٢ - ١٩٧٠) ٧٦ (١٩٦٢ - ١٩٧٠)	١٥٨ (١٩٦٢ - ١٩٦٩) ٥٠ (١٩٦٥ - ١٩٦٩)	٣٦٩ ١٢٦
المجموع	٢٨٧ موضوعا	١٠٨ موضوعا	٤٩٥

جدول ٥ - الموضوعات المسجلة للبحث بجامعة القاهرة حتى عام ١٩٦٩ / ١٩٧٠

يوضح (جدول ٥) عنويات هذه الأداة في كل من قسم اللغة العربية بكلية الآداب وفي كلية دار العلوم ، وتبلغ الموضوعات المسجلة في كل منها حوالي ٥٠٠ موضوعا - من ألقمها تسجيلا ، موضوع للجاستير بإشراف الدكتور عبد العزيز الأهواني (ابن حمديس السقلى / محمد نادر الجندى - ١٩٦٢) في كلية الآداب ، وموضوع للجاستير أيضا بإشراف الأستاذ عبد السلام محمد هارون (كتاب اللع لاين جنى / حسين محمد شرف - ١٩٦٢) في كلية دار العلوم ، أما أحدثها تسجيلا لموضوع الدكتوراه بإشراف الدكتورة نبيلة إبراهيم (السحر في كتاب ألف ليلة وليلة / مجدى محمد شمس اللين إبراهيم - ١٩٧٠) في كلية الآداب . وقد استخرج من هذا الرصيد الكبير بمؤشر العنوان (٦٠) تسجيل ، رُئى أن الموضوعات التي تحتلها ذات صلة بالشارعين أو بأحدهما ، على اختلاف الدرجات الثلاثة في هذا المؤشر ، بينما أو احتمالا غالبا أو احتمالا ضعيفا . واستخرج من «الأداة الثامنة» التي لم تعرض عنوياتها هنا (١٥) تسجيل ، للفرض ذاته ونفس الطريقة . ثم تمت التصنيف في الأولى إلى (٢٥) تسجيل فقط ، وفي الثانية إلى (٨) تسجيلات فقط ، بإسقاط أكثر البطاقات في الفئة الثالثة من الاحتمال .

وإذا كان مجموع هذه التسجيلات التي اختيرت للعمل من الأداتين هو (٣٣) تسجيل ، فإن العناق منها الذى أُعيد للمقارنة مع حصيل «أداة الأساس» السابقة هو (٢٨) تسجيل فقط ، حيث تبين في هناك (٥) تسجيلات مشتركة بين أداة ١٩٦٧ لكلية الآداب وحدها ، وأداة ١٩٦٩ للجامعة كلها بما فيها الآداب ودار العلوم . ومن الجدير بالذكر هنا أن تسجيل الموضوع لا يعنى بالضرورة أن

ذاتها، لأن الملخص الذي يبلغ صفحتين أو ثلاثة وقد يتجاوز ذلك أحياناً، يكفي غمماً في تحديد محتويات الرسالة بالنسبة للقارئ.

الأداة الثانية عشرة - تشتمل الأداة التي ظهرت عام ١٩٧٥ ملحقاً لأداة بيبليوجرافية أكبر، على (١٦٦٩) بطاقة تمثل الأطروحات التي قُدمت إلى الجامعات المصرية للدرجة الثالثة الأقدم (القاهرة، والإسكندرية، وحين شمس) خلال الفترة (١٩٤٠ - ١٩٥٦) - وقد كُتِبَ أن جامعة القاهرة وحدها حوالي (١٣٧٠) بطاقة، منها حوالي (١٥٠) بطاقة للأطروحات في تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدتها التي قدمت إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب وإلى كلية دار العلوم خلال تلك الفترة. وقد استخرج منها (٧٨) بطاقة، رُئِيَ أنها بدلالة مؤشر العنوان ذات صلة بالشارعين أو بأحدهما، على اختلاف درجة هذه الدلالة، بقيتية أو استتالية غالبية أو استتالية ضعيفة. ثم تمت تصفيته إلى (٨) بطاقات فقط، يسقط أكثر البطاقات في الثلثة النصف من الاستتال.

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات الثانية التي اخترت للعمل، بالخصلة التي كانت قد أُعْتُلت من «أداة الأساس» السابقة، وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل، أن هناك ما يلي:

٣ - ثلاث حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها ضمن التفتيات بالمكانة.

١ - حالة واحدة مشتركة بين الأداتين، ولكن الأطروحة تبدت مفقودة وهي رسالة «شمس» السابقة.

٤ - أربع حالات مسجلة بهذه الأداة دون أن تكون بأداة الأساس، وهي رسائل «الزيت» و«شوكت» و«حميدة» و«الجيزاوي» التي وجدت كلها في «الأداة السادسة» أعلاه، كما وجدت الأولى والثانية في كل من «الأداة السابعة» و«الأداة الحادية عشرة» أعلاه أيضاً.

ومن الجدير بالذكر أن «الأداة الثانية عشرة» هنا، رغم تخطيطها المصنوعة نسبياً (١٩٤٠ - ١٩٥٦) ورغم عدم دقة بعض البيانات الواردة بها، فإن صلبها متأخرة نسبياً (عام ١٩٧٥) عن أكثر الأدوات السابقة، في وضع أكثر ملاءمة للاستفادة من كل الأدوات السابقة، وسد النقص في تغطيات بعض تلك الأدوات وخصوصاً الأدوات الحادية عشرة.

الأداتان الثالثة عشرة والرابعة عشرة - صدرت «الأداة الثالثة عشرة» عام ١٩٧٦، وصدرت «الأداة الرابعة عشرة» عام ١٩٨٠، لتعطي الرسائل الجامعية في قطاع الإنسانيات الذي يدخل فيه تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدتها، وهو التخصص الذي وقع عليه الاختيار في هذا البحث الببليوجرافي، بالنسبة لحافظ وشوق - وإذا كانت أولاهما قد حددت زمن التغطية بالفترة (١٩٢٢ - ١٩٧٤) ومصدر الأطروحات بالجامعات في مصر، فإن ثانيتهما لم تضع لنفسها أي حصر في الجائين. وقد تبين عند محاولة تقدير نصيب

أطروحه قد تمت وقدمت للمناقشة، فكذلك من هذه التسجيلات لا يصل إلى هذه النهاية أبداً. ويتبقى أن تُؤخذ هذه للاختلاف الاعتبار عند عرض نتائج المقارنة بين حصيلة هاتين الأداتين مع حصيلة أداة الأساس السابقة، وتبلغ (٤٠) بطاقة. فما النتيجة فيها كما يلي:

١٢ (٤٣٪): اثنتا عشرة حالة لم تظهر بالفهرس البطاق للأطروحات في المكتبة المركزية. وأغلب الظن أن أصحابها لم يشعروا بهم، منها ثلاث حالات (١١٪) مشتركة بين أداة ١٩٦٧ وأداة ١٩٦٩: ثم تسع حالات (٣٢٪) تفرد بها أداة ١٩٦٩. ومن هذه الحالات مثلاً موضوع (التصوير في شعر شوق ومدى اتصاله بالبيئة) الذي سجل للطلاب على عبد الحليم على شافعي عام ١٩٦٨ للحصول على الماجستير من كلية دار العلوم، وموضوع (نقدية التجديد في الشعر العربي) الذي سجل للطلاب فاروق محمد شوشة عام ١٩٦٣ للحصول على درجة الدكتوراه من كلية دار العلوم أيضاً.

١٣ (٤٦.٥٪): ثلاث عشرة حالة ظهرت لها البطاقات دون أية صعوبة وأطروحاتها على الرفوف.

٢ (٧٪): حالتان ظهرت لهما البطاقة بصحبة، بسبب أن العنوان للسجل للموضوع قد تغير بعد ذلك عند طباعة الرسالة وتقديمها.

١ (٣.٥٪): حالة واحدة ظهرت لها بطاقة والرسالة في التجديد. ومن الجدير بالذكر أن الحالات الد (١٦) في الفئات الثلاثة الأخيرة بهذه النتيجة، تدخل ضمن حصيلة «أداة الأساس» وهي الد (٤٠) بطاقة، التي تبين أن بعضها فعلاً له صلة بالشارعين أو أحدهما وعدده (٣٣) أطروحة، وبضها الآخر ليس له صلة أو غير متاح للاطلاع وعدده (١٧) أطروحة.

الأداة التاسعة - تشتمل الأداة التي ظهر منها عددان عامي ١٩٧١، ١٩٧٣، على ملخصات الرسائل العلمية المقدمة إلى جامعة القاهرة عامي ١٩٦٩ / ١٩٧٠، ١٩٧٠ / ١٩٧١. ويوجد بين هذه الملخصات التي تبلغ (٨٠٧) رسالة لكل الوحدات الأكاديمية، حوالي (٥٠) ملخصاً تمثل خمسين رسالة قدمت إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب وإلى كلية دار العلوم خلال هذين العامين للدراسين. وقد استخرج من محتويات هذه الأداة بمؤشر العنوان ومؤشر التخصص (٣) بطاقات تمثل ثلاث رسائل، لكل منها صلة بشوق وسائط على تفاوت بينها في مقدار ما أخذته من الرسالة. وعند مقارنة هذه البطاقات الثلاثة بخصلة «أداة الأساس» السابقة، تبين أنها جميعاً موجودة ضمن البطاقات (٣٣) ذات الصلة بالشارعين في حصيلة «أداة الأساس» التي تبلغ (٤٠) بطاقة.

ومن الجدير بالذكر أن هذه الأداة إن كانت لم تضيف شيئاً إلى الحصيلة السابقة، فإنها يمكن أن تنفي الباحث عن الرجوع إلى الرسالة

١ (٤٠٧٪): حالة واحدة مسجلة بهذه الأداة ، دون أن تكون بأداة الأساس ، وهي رسالة «الجيزاوي» التي وجدت في «الأداة السادسة» وفي «الأداة الثانية عشرة» أعلاه .
١ (٤٠٧٪): حالة واحدة مشتركة بين الأدتين ولكن الأطروحة تمت مفقودة وهي رسالة «شمس» السابقة .
١٩ (٩٠٩٪): تسع عشرة حالة مشتركة بين الأدتين وأطروحاتها ضمن اللقيتات ، منها (١٣) حالة أكدت مراجعة الأطروحات ذاتها أن لها صلة بالشارعين أو أحدهما . أما الـ (٦) حالات الباقية فتبين بالمراجعة الدقيقة للأطروحات أنها لا تشتمل على شيء ذي بال بالنسبة للشارعين .

ومن الجدير بالذكر أن هذه الأداة رغم صغورها متأخرة نسبياً عن كل الأدوات السابقة ، فإنها لم تتفرد بأي شيء ولكن أهم شيء فيها أن البطاقة مصحوبة بخلاصة لصفحة محتويات الرسالة . ومن الجدير بالذكر أيضاً أن رسائل «الزيت» و «شوكيت» و «حميدة» وهي الأفروحات المقتذبة في المكتبة المركزية، مفقودة هنا أيضاً .

نتائج ومؤشرات :

كان البحث في «أداة الأساس» وفي «الأدوات التكميلية» للرسائل والأطروحات الأكاديمية ، يتركز رأياً بثلاث مراحل متتابعة في كل أداة : أولها : حصر وتقديم لما تحتويه الأداة من أطروحات ورسائل في تخصص اللغة العربية وأدبها وتقديماً . وثانيها : اختيار البصوغة اللامعة من بطاقات الأطروحات ، والرسائل ، تمؤشر العنوان فيها على اختلاف درجات المؤشر . وثالثها : تصفية هذه البصوغة بإسقاط عدد قليل أو كثير من الرسائل ذات المؤشر الاحتياطي الضعيف - ويتضمن (جدول - ٦) خلاصة مركزة لأبعاد البحث ونتائجه في أطروحات اللغة العربية وأدبها وتقديماً . باستخدام أداة الأساس «وسيلة فقط من «الأدوات التكميلية» . وهي الأدوات التي استخدمت بصورة فعالة في أثناء البحث .

اللغة العربية وأدبها وتقديماً في هاتين الأدتين ، وتصيب جامعة القاهرة في هذا التخصص موضع الاهتمام هنا ، أن أداة ١٩٨٠ لا تشتمل إلا على حوال (١٢٠) بطاقة ، ليتمثل ما قدم إلى جامعة القاهرة من رسائل في هذا التخصص ، منذ أوائل الثلاثينيات حتى أوائل الثلاثينيات . وهذا المقدار الذي نحويه «الأداة الرابعة عشرة» لا يكاد يبلغ إلا ١٠٪ من رصيد جامعة القاهرة في أطروحات هذا التخصص ، ومن ثم فقد ألقى البحث في هذه الأداة كلية .

أما «الأداة الثالثة عشرة» فقد كان من الصعب جداً ، تقدير ما نحويه من أطروحات في تخصص اللغة العربية وحده وتصيب جامعة القاهرة فيه ، بسبب أن بطاقات الأطروحات فيها التي تبلغ (٥٢٨٤) بطاقة . قد أدرجت تحت رموس موضوعات صغيرة مرتبة هجائياً . فتناثرت أطروحات اللغة العربية وتشتت عبر كل الحروف الهجائية . ولكن بعض الاختيارات الإحصائية التي أجريت على محتوياتها . تؤكد أنها تشتمل على حوالي ٨٠٪ من أطروحات اللغة العربية المقدمة إلى جامعة القاهرة . وهذه النسبة تبلغ حوال (١٠٠٠) أطروحة تقريبا . وقد اختير رأسان الثمان للبحث تحتها وهما (الشعر العربي - العصر الحديث . الشعر العربي - مصر) . وكان فيها (٨٨) بطاقة . نصفها تقريبا لأطروحات قدمت إلى جامعة القاهرة . ونصفها الآخر لأطروحات مقدمة إلى الجامعات الأخرى في مصر . وقد استخرج منها بمؤشر العنوان وبمؤشر الملخص (٢١) بطاقة تمثل (٢١) رسالة للماجستير أو الدكتوراه . لكل منها صلة بشوق وحافظ على تفاوت بينها في مقدار ما أنقله من الرسالة .

وقد تبين عند مقارنة هذه البطاقات الـ (٢١) التي اختيرت للعمل ، بالحصيلة التي كانت قد أخذت من «أداة الأساس» السابقة ، وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل . أن هناك ما يلي :

السمة و القيمة	(١) الرسالة الأكاديمية	(٢) النصفي الزمنية	(٣) البيانات	(٤) النصفي	(٥) الخطوات	(٦) النصفي	(٧) حصيلة الشارعين
الأساس ٣	الأدب ودار العلوم ١٩١٤ - ١٩٨٢ : ٦٩	١٩٥٠	١٧٥٠	٨٠	٤٠	٤٠	٢٣
التكميلية ٦	الأدب ودار العلوم ١٩١٤ - ١٩٥٧ : ٤٤	١٥٤	١٥٤	٢٤	١٥	٤٠	٢٣
التكميلية ٧	الأدب ودار العلوم ١٩١٤ - ١٩٥٧ : ٤٤	١٥٤	١٥٤	٢٤	١٥	٤٠	٢٣
التكميلية ٩	الأدب ودار العلوم ١٩١٤ - ١٩٥٧ : ٤٤	١٥٤	١٥٤	٢٤	١٥	٤٠	٢٣
التكميلية ١٠	الأدب ودار العلوم ١٩١٤ - ١٩٥٧ : ٤٤	١٥٤	١٥٤	٢٤	١٥	٤٠	٢٣
التكميلية ١١	الأدب ودار العلوم ١٩١٤ - ١٩٥٧ : ٤٤	١٥٤	١٥٤	٢٤	١٥	٤٠	٢٣
التكميلية ١٢	الأدب ودار العلوم ١٩١٤ - ١٩٥٧ : ٤٤	١٥٤	١٥٤	٢٤	١٥	٤٠	٢٣
التكميلية ١٣	اللغة العربية مجهر ١٩١٤ - ١٩٥٧ : ٤٤	١٥٤	١٥٤	٢٤	١٥	٤٠	٢٣
أدوات ٨	حوالي ١٠ وحدات	٣٦٢	٣	٤٤٨١	٣٣٣	١٣٠	٢٧
				بطاقة	بطاقة	بطاقة	بطاقة

(جدول - ٦ : البحث في الأطروحات في اللغة العربية وأدبها)

هناك (١٢) بطاقة زائدة في هذه الأداة ولكن ليس من المؤكد أنها أصبحت أطروحات فعلية .

أن هذا النظام المثالي ، يتطلب درجات عالية من التنسيق الكامل ، والنتائج الزمنية الدقيق لصدور الأدوات ولظلماتها ، وهذه مرتبة كانت حتى وقت قريب مجرد موضوع لتفكير الجيولوجيين الأكاديمي الحضي ، ولكنها بعد استخدام الحاسبات الإلكترونية في الأحوال الجيولوجية ، أصبحت أمراً يمكن التحقيق بدرجة عالية من الكفاءة والفعالية ، وقد تحققت مراحله الأولى في البلاد للتقدم صلا .

أما العمود (٤) في (جدول - ٦) فيضع أمام كل أداة ، عدد البطاقات الملتزمة للأطروحات في تخصص اللغة العربية وحسب فقط . وقد كان من الطبيعي أن تكون أداة الأساس هي صاحبة الرقم الأكبر ، وهو (١٢٥٠) بطاقة ، لا يسبقها في ذلك إلا الأداة (١٣) التي تحتوي على (٢٠٠٠) بطاقة . والسبب في ذلك أن هذه الأداة الأخيرة تغطي أطروحات التخصص في كل الجامعات بمصر ، بما فيها جامعة الأزهر ، والجامعة الأمريكية ، والمعاهد المستقلة مثل معهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية . وتصيب جامعة القاهرة في هذه الأداة لا يزيد من حوالي (١٠٠٠) بطاقة ، باعتبار أن أطروحات جامعة القاهرة تبلغ بصفة عامة حوال (٥٠٪) من الرصيد القومي كله . وأياً كان الأمر فإن احتياطي الإحصائي للأرقام في هذا العمود ، يؤكد مرة ثانية وثالثة ، افتقار التخطيط والتنسيق والتكامل ، في تخطيط الأدوات للضرورة التي تضيق هذا النوع الهام من الأوعية . فإذا كان المجموع الكلي البطاقات الملتزمة للأطروحات في هذه الأدوات الالمانية يبلغ (٤٤٨١) بطاقة ، فإن تصيب جامعة القاهرة في هذه البطاقات يبلغ حوالي (٣٦٠٠) بطاقة ، بينما العدد الحقيقي للبطاقات الفعلية يبلغ حوالي (١٣٠٠) بطاقة أو يزيد قليلاً . ومعنى ذلك أن هناك (٣٦٠٠ - ١٣٠٠ = ٢٣٠٠) وحدة جهد / بطاقة ، قد ضاعت زيادة على الجهد للثاني في إعداد البطاقات . وهذا الجهد الضائع يساوي من الناحية النظرية على الأقل ، الجهد الحسابي لإعداد أداة جيولوجية تيسرنا نصف أداة الأساس الحالية ، أي إعداد أداة تغطي عشرات الأحكام من الأطروحات والرسائل الأكاديمية .

بل إن إعداد أدوات جيولوجية دون تخطيط أو تنسيق أو تكامل بينها في الوظائف وفي التغطية ، ليس مجرد ضياع جهود في إعداد لافائدة منه فقط ، ولكنه بالإضافة إلى ذلك إضاعة مستمرة للجهد عند البحث من جانب المستخدمين لتلك الأدوات ، في المواقف الكثيرة التي تتطلب البحث ، كما هو الحال بالنسبة لمشروع شرق وساحف . والعمود (٥) في (جدول - ٦) يؤكد هذه المسألة بطريقة أخرى . فيجسج البطاقات التي اشترت بمبشيا البحث بعد مراجعة الأدوات الالمانية ، تبلغ في مجموعها (٢٧٣) بطاقة ، مع أن العدد الفعلي الصافي لهذه البطاقات كان حوالي (٨٤) بطاقة . ومعنى ذلك أن هناك (٢٧٣ - ٨٤ = ١٨٩) وحدة جهد / بطاقة ، قد ضاعت زيادة على الجهد للثاني في البحث ، وهي نسبة عالية جداً لأنها أكثر من النصف (٨٤ : ١٨٩ = ١ : ٢٫٢٥) . وكذلك الأمر في

وبين العمود (١) في هذا الجدول أن خضماً من هذه الأدوات تغطي الأطروحات في التخصص الذي يمتدنا بجامعة القاهرة وحدها ، واثنتان تغطيتان في الجامعات الثلاث الأقدم (القاهرة ، والإسكندرية ، وعين شمس) ، وأداة واحدة تغطي في كل الجامعات بمصر بما فيها جامعة القاهرة التي تمتدنا في هذه الدراسة . والأدوات الخمس الأولى تنتمي إلى المصادر الرسمية وشبه الرسمية . بينما الأدوات الثلاث الأخيرة تنتمي إلى المصادر الثانوية . وتعدد الأدوات الجيولوجية وتنوعها بالنسبة للمجال الواحد ، أمر مقبول ومرغوب بصفة عامة ، وإذا كان هذا التعدد والتنوع تنهياً لحالة جيولوجية واضحة المعالم ، تبدأ بالمستوى الفردي للرحلات الأكاديمية ، ثم تمتد إلى المستوى الوطني والقومي والإقليمي والعالمي حيناً تيسر كلها أو بعضها . ولكن التكرار والتعدد المفروض في العمود (١) هنا ، لم يكن وراءه أي نوع من التخطيط أو التنسيق على أي مستوى .

أما العمود (٢) في (جدول - ٦) فيبين أن أوسع تغطية زمنية لهذه الأدوات تبلغ (٦٩) عاماً . وقد كان من الطبيعي أن أداة الأساس ، هي الوحيدة التي تمتد تغطيتها إلى هذا الحد الأقصى من السعة . وقد تمازوت الأدوات الأخرى بعدها من عامين اثنين إلى (٥٣) عاماً ، بمتوسط قدره حوالي (٣٣) عاماً للأداة الواحدة . وإذا كان المجموع الكلي للأدوات جميعاً يبلغ (٢٦٢) عاماً ، بينما الامتداد الزمني الفعلي لجبال البحث هو (٦٩) عاماً ، فعنى ذلك أن هناك (٢٦٢ - ٦٩ = ١٩٣) وحدة جهد / تغطية زمنية قد ضاعت زيادة على الجهد للثاني في التغطية الزمنية لهذا المجال . وأساس هذا التقدير هو افراض موقف مثالي للبحث الجيولوجي ، باستخدام أداة واحدة مثالية في مجموعة أدوات متكاملة تكون سميتها وتغطيتها الزمنية مساوية لجبال البحث الزمنية دون تكرار . وهذا الموقف المثالي نادراً ما يحدث في الواقع ، ولكن الأدوات الجيولوجية في البلاد للتقدم تحاول الاقتراب منه ، فتكون نسبة الجهد الضائع إلى للثاني هي (١ : ١) على أقصى تقدير .

أما هنا فإن نسبة الجهد الضائع إلى للثاني هي (١٩٣ : ٦٩ = ٢٫٨ : ١) وهي نسبة عالية جداً ، ولكنها مألوفة في أكثر الأدوات الجيولوجية بالبلاد النامية .

ويتضمن العمود (٣) في (جدول - ٦) أن هناك ثلاث فئات من البيانات موزعة بين تلك الأدوات ، دون أي تنسيق أو تكامل ، مضاعفة القيمة الحقيقية لوجود هذه الفئات الثلاثة . أما هذا النوع الثلاثي في وضعه المثالي ، فيؤدي ثلاث وظائف متكاملة : فالبيانات التسجيلية تبادر بموضوعات الأطروحات ، فيعرف جمهور الباحثين هذه الموضوعات قبل إنجاز الأطروحات ذاتها . والبيانات الجيولوجية الأساسية تبادر بالأطروحات التي تم تقديمها ، فيعرف جمهور الباحثين هذه الأطروحات فور إنجازها . وللخصائص التي تتطلب بعض الوقت لإعدادها تأتي بعد ذلك ، وقد نغنى ، بالنسبة لبعض الباحثين ، عن الرجوع إلى الأطروحات ذاتها . ومن الطبيعي

المعوم (٦) بغض الجندول ، فالجميع الكلي لبطاقات التصفية عند الرجوع إلى الأطروحات ذاتها يبلغ (١٣٠) بطاقة ، مع أن العدد الفعل الواقعي هو (٤٤) بطاقة فقط . ومعنى ذلك أن هناك (١٣٠ - ٤٤ = ٨٦) وحدة جهد / بطاقة ، قد شاعت زيادة على الجهد المثالي في البحث التالي والمراجعة ، وهي نسبة عالية أيضا لأنها تبلغ الضعف تقريبا (٤٤ : ٨٦ = ١ : ٢) .

وبين المعوم (٧) في (جندول - ٦) أن البحث في «أداة الأساس» إذا كان قد بدأ في (٤٠) بطاقة عند التصفية الأولى ، فإن كل الأدوات التكبيلية لم تنضم إلى هذه البداية إلا (٤) بطاقات فقط . وقد جاءت هذه البطاقات الزائدة كلها في «الأداة السادسة» وفي «الأداة الثامنة عشرة» كذلك ، وجاءت التان منها في «الأداة السابعة» وفي «الأداة الحادية عشرة» كذلك ، وجاءت بطاقة واحدة في «الأداة الثالثة عشرة» . حقا إن هناك (١٢) بطاقة زائدة في «الأداة العاشرة» ، ولكن الاحتمال الأكثر هو أن أصحاب هذه التسجيلات لم يكتفوا بحريتهم ، ومن ثم ليس هناك فعلا أطروحات زائدة على محريات الفهرس البطاق ، وهو «أداة الأساس» بالكتابة المركزية . أما بالنسبة للإطلاع على الأطروحات ذاتها ، والتجسيد الدقيق لما تحويه كل أطروحة عن الشاعرين أو عن أحدهما ، فقد استطاع الباحث الإطلاع على الـ (٢٣) أطروحة التي تشتمل عليها «أداة الأساس» ، في نسخها الأصلية للفتنة بالكتابة المركزية للجامعة . وأما الأطروحات الأربعة الزائدة وهي غير موجودة طبعا في مقتنيات المكتبة ، فقد أمكن الإطلاع فقط على التين منها ، تصادف أنهما ظهرت في شكل مطبوع . وأما كان الأمر لأن النتائج والأرقام في المعوم (٧) بهذا الجندول ذات دلالات ومؤشرات هامة ، منها :

١ - استطاعت «أداة الأساس» وحدها في هذا البحث البيولوجرافي أن تقدم حوالي (٩١٪) من بطاقات بحث البداية ، كما أن البطاقات الإيجابية للشاعرين فيها وحدها تبلغ أكثر من (٨٥٪) . أما الأدوات البنية التكبيلية فكل ما أضافه بها في بطاقات البداية هو (٩٪) وفي البطاقات الإيجابية (١٥٪) وهذه البطاقات الزائدة الأربعة تمثل أطروحات تعود إلى عام (١٩٥٥) أو ما قبله ، وهي الفترة التي سبقت إعداد «دفتر التسجيل» و «الفهرس البطاق» بالمكتبة المركزية .

٢ - التان من الأدوات (الأساس والسابعة) تشتملان وحدهما على (٧٧) بطاقة إيجابية للشاعرين ، ولم تغط الأدوات الستة التالية أي بطاقة جديدة إلى هذا الرجوع المبني . ولو كان قانون (برادفورد - زيف) ينطبق على البحث البيولوجرافي في هذه الدراسة ، لكان من المرجح أن تشتمل أربعة من هذه الأدوات فقط ، على (٧٧) بطاقة إيجابية أخرى للشاعرين ، باعتبار أن كل متولية هضمية في الأدوات ، تشتمل على عدد مساو من البطاقات .

٣ - تؤكد المقارنة الهافية بين قانون (برادفورد - زيف) والنتائج في هذه الدراسة ، وكذلك النسب (٩١٪ : ٩٪ : ٨٥٪ :

١٥٪) أعلاه ، أن الأدوات البيولوجرافية للأطروحات في مصر ، لا تقتض فقط التخطيط والتنسيق والتكامل فيها بينا ، وإنما هي في معظمها كذلك مجرد تكرار دون إضافة حقيقية في التغطية . والضرورة في استخدامها جميعا ليس دائما لسد التغطيات الضائعة في بعض الأدوات ، وإنما أساسا لأن البيانات البيولوجرافية بأى أداة حتى «أداة الأساس» ، هي بيانات ناقصة أو غير صحيحة ، ويمكن بالرجوع إليها جميعا والمقارنة سد هذا النقص .

٤ - مجموعة الأطروحات المفتتة ، بالكتابة المركزية ، تشتمل على (٩٢٪) فقط من الأطروحات الإيجابية للشاعرين . وهناك (٤٪) أمكن الحصول عليها كمواد مطبوعة في شكل كتب ، وبقيت بعد ذلك (٤٪) ضائعة . ومعنى ذلك أن سوق الأطروحات في مصر بالنسبة للبحث البيولوجرافي ليس سهلا ، فالصادر المباشر وهي للفتنات غير مكتملة ، والأدوات البيولوجرافية تكرر للتغطية ونقص أو خطأ في المعلومات البيولوجرافية .

٥ - أعطى نقص بالنسبة لمقتنيات المكتبة المركزية من الأطروحات والمراجع ، وبالنسبة للفهرس البطاق الذي يمثل هذه الأطروحات ، بقى في الفترة التي تسبق عام ١٩٦٠ ، وهي العام الذي بدأ فيه العمل بدفاتر التسجيل الحالية ، وإعداد الفهرس البطاق الحالي لها . وقد اعتبرت (١٠) أطروحات (انظر «قائمة اختيار للفتنات المبكرة» في ذيل الدراسة) بقى تاريخ تقديمها في الفترة (١٩٤٢ - ١٩٥٥) ، وهي فترة لا تزيد على أربعة عشر عاما . وكانت نتيجة البحث عنها في الفهرس البطاق وفي المقتنيات ما يلي :

- ٥ (٥٠٪) : خمس حالات موجودة بالفهرس البطاق وفي المقتنيات .
- ٤ (٤٠٪) : أربع حالات غير موجودة بالفهرس البطاق ولا في المقتنيات .
- ١ (١٠٪) : حالة واحدة موجودة بالفهرس البطاق وليست في المقتنيات .

أطروحات الأدب العربي والشاعرين .

في الأقسام السابقة من الدراسة ، طبق الباحث منهجه البيولوجرافي في البحث ، لتحديد الأطروحات التي تناولت الشاعرين أو أحدهما ، مما قدم إلى جامعة القاهرة في تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدتها . وقد خرج من تطبيق هذا المنهج بكثير من النتائج والمؤشرات ، سواء في التخصص البيولوجرافي نفسه ، أو في التخصص الذي قامت هذه الدراسة لخدمة أصحابه ، وهم مؤرخو الأدب العربي ونقادها ، في الجبل الخضر وعلى امتداد الأجيال القادمة . وانتهى الباحث بهذا المنهج الذي يطبق للمرة الأولى في اللغة العربية ، إلى تحديد (٢٥) أطروحة للاسترجاع أو الدكتوراه (انظر «قائمة الأطروحات عن الشاعرين» بذيل الدراسة) قدمت إلى

الأروايا الخاصة ، على تنوع هذه الروايات وتقاربها في الأحكام . ولست أدعي أن ذلك التصنيف وهذا الترتيب اللذين تم تطبيقهما هما غير ما يمكن الوصول إليه لتحقيق الغاية المنشودة . بيد أنني قد نسيت عدة عوارض كان لكل منها إيجابياتها وسلبياتها ، ثم استقر الرأي على المحاولة التي أقدمها الآن ، ليس لأنها تخلو من السلبيات ، ولكن لأن سلبياتها كانت أقل قدر ممكن في كل المحاولات التي دارستها . أما هذه الفئات وترتيبها وعدد الأطروحات في كل منها فيبانه كما يلي :

- الأولى - الشعر الحديث بعمامة . ٨ : أطروحات
الثانية - الشعر الحديث والمسرح . ٦ : أطروحات
الثالثة - الشعر الحديث والقصة والأسطورة . ٣ : أطروحات
الرابعة - الشعر الحديث والقومية والدين . ٤ : أطروحات
الخامسة - الشعر الحديث والطبيعة والفن . ٢ : أطروحات
السادسة - النثر شعر شوقي . ١ : أطروحة واحدة

الشعر الحديث بعمامة :

هناك ثمان أطروحات ، خمس الدرجة الماجستير وثلاث الدرجة الدكتوراه ، قدمت إلى الجامعة خلال الفترة (١٩٥٧ - ١٩٨٠) ، اثنان منها في كلية دار العلوم وست في قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، ويتناول هذه الأطروحات الشعر العربي الحديث من بعض زواياه العامة . ولم تخصص أي منها بعنواناً لأي من الشعراء ، وإنما جاء ذكرها معاً أو ذكر شوقي وحده في بعضها بصورة أساسية ، باعتبار أن شعرهما يمثل ركنا هائلا في الزاوية التي حرجل الشعر الحديث من خلالها ، وقد يكون في بعضها الآخر ، إنما جاء الذكر عرضاً في أحد الفصول أو الأجزاء ، استشهدا بشعر أي منها أو تمهيدا للموضوع الأساسي في الأطروحة :

١ - رسالة الماجستير (١٩٥٧) عن « التطور والتجديد في الشعر النضري الحديث » التي تبلغ (٤٠٧) ورقة ، تتناول في الفصل الأول من الباب الثاني ، إلى المدرسة التقليدية في الشعر ، وتذكر المقررات العامة على الشعر ، وأثرها على معالجة الشعراء لشعرهم ، وموقفهم من وسائل التعبير . ويأتي ذكر شوقي وحافظ عرضاً ضمن شعره هذه الدراسة ، ويستشهد الباحث بشعرهما لتأييد مقولاته في هذا الفصل « قائمة الأطروحات : ١ »

٢ - رسالة الماجستير (١٩٦٤) عن « أثر الشعر المترجم في حركة التجديد في الشعر العربي الحديث بين الحريين » التي تبلغ حوالي (٣٠٠) ورقة ، تتناول في الفصل الثاني من الباب الأول بها أيضا ، حركة الترجمة وعلاقتها بالترجمة الشعرية . يوفق قسم الباحث هذه الحركة إلى أربع مدارس ، هي : مدرسة التجديد الأولى ، ومدرسة النديان ، ومدرسة أبيولو ، ومدرسة المهجر . وقد جاء شوقي وحافظ ومطران كمشيختين للمدرسة الأولى ، في حوالي ١٦ صفحة من الأطروحة التي لم ترجم أروايتها « قائمة الأطروحات : ٢ »

الجامعة في الفترة (١٩٤٦ - ١٩٨٠) . وكانت هي المحصلة الإيجابية بالنسبة للذكر الشاعرين أو أسعدهما في كل منها على تفاوت نصيب كل منهما في هذا الذكر ، وكان القدر الأكبر لشوقي ، وعلى التفاوت في الأطروحات ذاتها بالنسبة لهذا الذكر . فكانت اثنان منها فقط مختصتين لشوقي بالتميز في كل منها ، أما بقية الأطروحات فقد تجمعت على فصل أو فصول أساسية مخصصة للشاعرين أو لأحدهما ، وقد تناولها بصورة عرضية في سياق للمعالجة الأساسية لقضية فنية أو موضوع عام .

وقد رأى الباحث أنه من الضروري في ختام هذه الدراسة ، أن يعرض نتائج الاطلاع على هذه الأطروحات باختيارها المحصلة النهائية لدراسته . وقبل الدخول في تفاصيل هذا القسم الختامي للدراسة ، أرى أنه من الضروري التفرغ لثقتين في غاية الأهمية من الناحية المنهجية ، بالنسبة للسئلة التي أريد بتأديها بين تخصص الدراسات البيولوجرافية في جانب ، وتخصص الأدب العربي تاريخاً وتقدماً في الجانب الآخر . أما النقطة الأولى فهي طبيعة الأسلوب ونوع التناول اللذين يلتزم بهما البيولوجرافي عندما يعرض محريات هذه الأطروحات الداخلية في تخصص اللغة العربية . وقد رأيت أنه بالرغم من تخلفاتي الخاصة في الأدب العربي تاريخاً وتقدماً ، أن يكون العرض خالياً تماماً من إعطاء أي قيمة نقدية للمحتوى الذي تضمنه الأطروحة ، وأن استمر هذه الخلفيات فقط في الحيز البقية بين المسائل والقضايا المشابهة ضمن هذه الخوفايات للعرضة .

وأما النقطة الثانية فإنها تتصل بالترتيب الذي ينبغي أن تعرض تلك الأطروحات على أساسه واحدة واحدة . وقد كان من الممكن بيولوجرافيا على الأقل ، أن أقسمها في البداية إلى مجموعتين كبيرتين ، إما على أساس المسئوي باداً بأطروحات الماجستير ثم أطروحات الدكتوراه أو العكس ، وإما على أساس العهد ، باداً بكلية الآداب ثم كلية دار العلوم أو العكس . وفي كل الاحتمالات السابقة ، يكون الترتيب المناط في كل مجموعة حسب تاريخ المناقشة أو التسجيل ، أو أيدياً حسب أسماء الباحثين . بل كان من الممكن وضع الأطروحات جميعاً في ترتيب واحد ، أيدياً بأسماء الباحثين أو تاريخياً حسب عام التسجيل أو عام المناقشة . وقد رأيت أن أيا من الطرق السابقة ، هو في جوهه ترتيب بعيد عن الموضوعات التي تناولها تلك الأطروحات ، كما أن الترتيب التاريخي على الرغم من أهميته الخاصة ، للبيولوجرافيين ولقرئني الأدب وقاده كذلك ، إلا أنه قد لا يكون مرجحاً بالنسبة لقراء الدراسة ، اللذين يتطلعون إلى الرؤية الموضوعية الخاصة .

ومن هنا فقد رأيت أن أقوم بتصنيف هذه الأطروحات ، إلى عدد من الفئات المتجانسة في الجوى الموضوعي بقدر الإمكان ، على الرغم من اشتباكات الشدائد في هذا الجانب . ثم كان من الضروري كذلك أن ترتب هذه الفئات ، بمطابق يقبله الشخصصون في الأكبر العربي بعمامة وفي الشعر الحديث بعمامة ، مبتدأ بالغة العامة الأكثر عدداً ، ومتتياً إلى اللغة الفريدة الأقل عدداً وبينها الفئات ذوات

٣ - رسالة الدكتوراه (١٩٦٧) عن «الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر» التي تبلغ حوالي (٥٨٠) ورقة، تتناول في الفصل الثاني من الباب الثاني، طبيعة الصورة الفنية في الشعر التقليدي، وتستشهد الباحث في أثناء هذا الفصل بشيء من شعر شوقي وحافظ، أما في الفصل الثالث من هذا الباب، فقد خصصه الباحث لمعالجة «أدبية الصورة الفنية في الشعر التقليدي» وجاء فيه: البناء الحرفي مثلاً في شعر حافظ (ورقة ٢٠٤ - ٢١٢)، والبناء الزخرفي مثلاً في شعر شوقي (ورقة ٢١٧ - ٢٢٣) على التوالي (قائمة الأطروحات: ٣).

٤ - رسالة الماجستير (١٩٦٩) عن «الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر» تبلغ حوالي (١٨٠) ورقة، قد ركزت في نطاق هذه الدراسة على: المروسي، ولوليبي، والخضر حسين، والبارودي. وقد جاء ذكر شوقي وحافظ عرضاً في هذا النطاق، مع الاستشهاد بأبيات من شعرهما، تأييداً من البحث لمفولات التي عرضها في هذه الناحية. وقد عاد الباحث (الدكتور جابر أحمد صفور) بعد سنوات، فاستمر للمفاهيم النظرية للصورة الفنية التي يتناول النقد أحد جانبها، ورجع إلى التراث العربي باحثاً في مصادره النقدية المتعددة من هذه الصورة الفنية، فنتشر له «دار الثقافة» بالقاهرة عام (١٩٧٤) كتاباً بعنوان «الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي» في (٤٩١) صفحة، وقد كان في الأصل رسالته للدكتوراه.

(قائمة الأطروحات: ٤).

٥ - رسالة الدكتوراه (١٩٧٠) عن «تأثر الشعر المصري بالشعر الإنجليزي في القرن العشرين إلى نهاية الحرب العالمية الثانية» التي تبلغ حوالي (٣٩٠) ورقة، تتناول في «الفصل الأول» البقعة العامة وأساسيات في الجانبين السياسي والثقافي، ويهتم هذا الفصل بالحديث عن خصائص الشعر المصري قبل الشعراء المحدثين: فيتحدث عن شعراء البعث الذين اتبعوا البارودي، فمنهم من كانت ثقافته عربية محضة، ويدخل في هذه الفئة حافظ إبراهيم، ومحمد عبد المطلب، وأحمد مرهم، والرازي. ومنهم من كانت ثقافتهم عربية مختلطة بالثقافة الأوروبية الحديثة، ولكنهم تمسكوا بثقافتهم العربية، وهم: أحمد شوقي، وإسماعيل صبري، وعزيز أباظة. وإذا كان حديث الباحث عن شوقي قد استغرق ورقين أو ثلاثة (ورقة ١٦ - ١٨) فلم يتجاوز حديثه عن حافظ إبراهيم قبل ذلك نصف ورقة (قائمة الأطروحات: ٥).

٦ - رسالة الماجستير (١٩٦٤) عن «مظاهر التجديد في نقد العقاد للشعر وأثرها في النقد والشعر» التي تبلغ أكثر من (٨٠٠) ورقة، تتناول في الفصل الأول من الباب الأول، لآراء النقد قبل العقاد، فيعرض الباحث المحاولة الناجبة التي قام بها شوقي في مقدمة «الشوقيات القديمة» عام ١٨٩٨، ونقد فيها الشعر العربي حسب المفاهيم التي ارتآها (ورقة ٦٤ - ٦٦). كما نوه الباحث بتوقف حافظ إبراهيم وقفطته إلى ضياع الشعر العربي في الشرق بين

النقد والحيال (ورقة ٧٢ - ٧٣). ثم عاد الباحث في الفصل الأول من الباب الثالث، في نطاق الماركس التقديس للعقاد، وهو أحد الفصول الهامة في الرسالة، إلى معركة مع شوقي ونقده له (ورقة ٦٠٦ - ٦١٨). ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / عبد الحلي دياب) قد ابتشر رسالته للماجستير هذه استشارة كاملاً، فشرحتها له دار النشر بالقاهرة عام (١٩٧٠) في كتاب بعنوان «عباس العقاد ناقداً» في (٨٧٣) صفحة، وقبلها البار القومية للطباعة والنشر عام (١٩٦٥) بنفس العنوان وعدد الصفحات. ويجدر بالذكر كذلك أن رسالة هذا الباحث للدكتوراه (١٩٦٨) كانت عن العقاد أيضاً، التي لا يحلو الحديث عنه من ذكر شوقي وحافظ ولو بصيغة عرضية (قائمة الأطروحات: ٦).

٧ - رسالة الدكتوراه (١٩٧١) عن «المعارك الأدبية حول الشعر في مصر من بداية القرن العشرين حتى الحرب العالمية الثانية: قصاها، دلالاتها، آثارها» التي تبلغ أكثر من (٧٠٠) ورقة، وتتناول في «الفصل الأول» من الباب الثاني قصة الماركس الأدبية من مطلع القرن إلى معركة الديوان عقب الحرب العالمية الأولى. ويذكر الباحث في هذا الفصل محاولات التجديد عند شوقي وتطورها (ورقة ٨٥ - ٨٩). وفي «الفصل الثاني» المخصص لمعركة الديوان، يتناول الباحث (ورقة ١٤٠ - ١٤٠) الهجوم الشديد على شوقي وعلى الشعراء المحافظين جميعاً ودوافع هذا الهجوم ومبراهمه. ثم تتناول الباحث في «الفصل الثالث» مباحة شوقي بإمارة الشعر أوامر العشرينيات (ورقة ٢١٧ - ٢٢٢) كما يتحدث عن طبيعة العلاقة بين شوقي والعقاد بعد هذه المباحة (ورقة ٢٢٢ - ٢٣٦). وينتقل إلى النقد الذي كتبه العقاد عن مسرحية «قبيز» الشعرية (ورقة ٢٣٦ - ٢٤٣) بعنوان «قبيز في الميزان» ويهتم هذا الفصل بتوضيح تردد العقاد بين مواصلة الهجوم أو التبات على جوهر رأيه دون الحسك بشكله أيام معركة الديوان (ورقة ٢٤٣ - ٢٤٦). أما «الفصل الأول» في الباب الثالث فيتناول موقف طه حسين من شعر شوقي (ورقة ٢٦٠ - ٢٦٥)، كما يتحدث عن إمارة الشعر بعد شوقي، ودور طه حسين في محاولة تخليها على بعض الشعراء خارج مصر (ورقة ٢٨٢ - ٢٩١). ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / محمد أبو الأور محمد علي) قد عاد إلى رسالته هذه للدكتوراه، فاستشر بعض ما فيها حيث نشرت له مكتبة الشباب بالقاهرة عام (١٩٧٦) كتاباً بعنوان «قراءة في الشعر العربي الحديث» في (٢٩٢) صفحة (قائمة الأطروحات: ٧).

٨ - رسالة الماجستير (١٩٨٠) عن «شوقي في الأدب العربي في مصر» التي تبلغ حوالي (٣٧٥) ورقة، تشتمل على أبواب وفصول متعددة لمعالجة تأثير هذا الشاعر الإنجليزي على الأدب العربي في مصر، ومنها فصل عن الرومانسية العربية في مصر (ورقة ٥٣ - ٧٠). وقد جاء في هذا الفصل وفي غيره ذكر شوقي وحافظ وغيرهما من شعراء المدرسة التقليدية عدة مرات، في سياق حديث صاحبة الرسالة عن مدرسة النعناع ومدرسة «أملو» باعتبارهما مجتئتين لمركبة

الثالث منها (ورقة ٢١٨ - ٢٢٤) هي مسرحية على بك الكبير لثوقي، في إصدارها الأول أواخر القرن التاسع عشر. ولم يلبث صاحب هذه الرسالة والدكتور / محمد يوسف نجم / إلا عامين بعد مناقشتها في جامعة القاهرة، حتى ظهر له في بيروت عام (١٩٥٦) كتاب بعنوان «المسرحية في الأدب العربي الحديث»، (١٨٤٧ - ١٩١٤) في (٥١١) صفحة، وقد أجمد فيه على رسالته السابقة للدكتوراه «قائمة الأطروحات: ١٠».

١١ - رسالة الدكتوراه (١٩٧٢) عن «الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباظة: نقد وتحليل ومقارنة» في حوالي (٦٨٠) ورقة، تتناول في الفصل الأول من الباب الثاني، مقارنة بين شوقي وأباظة في مجنون ليلى وقيس ولبنى (ورقة ٤١٨ - ٥١٩). وقد تعرض الباحث على امتداد هذه الأوراق المائة، لجوانب كثيرة منها: نمط الصراع عند أباظة وشوقي، التشخيص بين أباظة وشوقي، تصعيد الحوار والحركة النفسية عند أباظة وشوقي، عيوب الحوار بين أباظة وشوقي. ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / إسماعيل مصطفى الصيقل) قد عاد إلى رسالته تلك مرتين، فاستمر بعض بحوثها في كتابين مطبوعين: نشرت أولها «دار القلم» بالكويت عام (١٩٧٤) بعنوان «شخصية الأدب العربي وضغوطات في نقد الشعر والمسرح والقصة» في (٢٥٥) صفحة. ونشرت الثانية «مكتبة الصلاح» بالكويت أيضا عام (١٩٧٧) بعنوان «الدراما بين شوقي وأباظة» في (٢٤٥) صفحة «قائمة الأطروحات: ١١»

١٢ - رسالة الدكتوراه (١٩٧٤) عن «استخدام الشخصية لقزائية في الشعر العربي المعاصر» التي تبلغ (٣٥٥) ورقة، جاء فيها ذكر شوقي عرضا حينما كان الباحث يتحدث عن للمسرحية الشعرية (ورقة ٥٧، ٧٠). ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / علي عيسى زايد) قد عاد إلى رسالته هذه للدكتوراه وإلى رسالته الماجستير عن موسيقى الشعراء، فاستمر بعض ما فيها في كتاب نشرته مكتبة دار العلوم عام (١٩٧٩) في طبعة ثانية بعنوان «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» في (٢٤٨) صفحة «قائمة الأطروحات: ١٢».

١٣ - رسالة الدكتوراه (١٩٧٧) عن «المسرحية الشعرية بعد شوقي» التي تبلغ حوالي (٢٧٥) ورقة، قد بدأت بتبنيها عن المسرح الشعري عند شوقي (ورقة ١ - ٣٥) تتناول فيه الباحث زيادة شوقي للمسرح الشعري وموقف النقاد منه، وأخافه التاريخ مصدرا لمعظم مسرحياته، والصلة بين المسرح والتاريخ، ومناقشة النقد للوجه إلى هذا الاختيار من جانب شوقي، وشيوع الغنائية في مسرحياته، وأصطغاعه الشعر العمودي أداة للحوار. ويختم هذا العنجد بأن عزيز أباظة امتداد لثوقي. أما فصول الرسالة بعد ذلك تتناول المسرح بعد شوقي، ويشيع فيه المقارنة بما كان عند شوقي «قائمة الأطروحات: ١٣».

١٤ - أما رسالة الدكتوراه (١٩٨٠) عن «ومصر القديمة في

الرومانسية في مصر، وموقف هاتين للمدرستين من شعر شوقي وحافظ وأثرهما». ومن الجدير بالذكر أن صاحبة هذه الرسالة (السيدة / جيهان السادات: جيهان صفوت عوف) قد استثمرتها استثمرا كاملا، فشرتها لها دار للعلوم بالقاهرة عام (١٩٨٢) في كتاب بعنوان «شوقي في الأدب العربي في مصر» في (٤٦٦) صفحة «قائمة الأطروحات: ٨».

الشعر الحديث والمسرح:

هناك ست أطروحات، خمس منها لدرجة الدكتوراه وواحدة للدرجة الماجستير قدمت إلى جامعة القاهرة، خلال الفترة (١٩٤٦ - ١٩٨٠)، أربع منها في كلية دار العلوم واثنان في قسم اللغة العربية بكلية الآداب. وتتناول هذه الأطروحات الشعر العربي الحديث من زاوية حديثة بالنسبة له، وهي زاوية المسرح التي كان شوقي رائدها الأول في الشعر العربي. ومن هنا فإن أقدم هذه الأطروحات وهي للماجستير، كانت مختصة بعنوانها لثوقي ومسرحه الشعري، أما الأطروحات الخمس الأخرى وكلها للدكتوراه، فقد تناولت موقع شوقي ونصيبه فيها، من مجرد ذكره عرضا أو تمجيده للحديث عن الجليل الذي جاء بعده، إلى وجود فصل أو أكثر مخصص لروايته الشعرية أو النثرية، وربما جاء ذكر حافظ عرضا هنا أو هناك.

٩ - رسالة الماجستير (١٩٤٦) عن «لمسرح عند شوقي» في حوالي (١٥٠) صفحة، وهي واحدة من الرسائل التي لم يثر عليها الباحث في مقننتها المكتبة المركزية للجامعة، وإنما رجع إليها في شكلها ككتاب مطبوع، أصدرته مطبعة للتقطيع والنظم عام (١٩٤٧) بعنوان «المسرحية في شعر شوقي» - هذه الرسالة هي أقدم الأطروحات التي خرجت بها هذه الدراسة عن الشعاعين، في رصيد الأطروحات بجامعة القاهرة على الإطلاق. كما أنها الأولى في رسالتين مختصتين لثوقي بعنوانيهما في هذا الصعيد. أما الثانية فقد قبلتها الجامعة عام (١٩٧٦). وعلى الرغم من أن موضوع «الشعر العربي الحديث والمسرح» قد أصبح محالا مستمرا للبحث، منذ خرج شوقي مسرحياته الشعرية على الناس أواخر العشرينيات، وتناولها المؤرخون والنقاد العرب والمشترون، في مصر وفي غيرها من البلاد العربية والأجنبية، فإن هذه الرسالة هي أول أطروحة أكاديمية تتناول هذا الموضوع على الإطلاق بعنوان «الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث» الذي نشرته دار الفكر الحديث عام (١٩٦٣) في (١٤٦) صفحة. وقد طبعه الناشر طبعة ثالثة بعنوان «الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث: دراسة تاريخية تحليلية ومقارنة» عام (١٩٧٠) في (١٧٥) صفحة «قائمة الأطروحات: ٩».

١٠ - رسالة الدكتوراه (١٩٥٤) عن «الأدب المسرحي بمصر والشام في العصر الحديث حتى الحرب العظمى الأولى» في حوالي (٣٧٥) ورقة + ملحق (٥٦) ورقة، تتناول المسرحيات للترجمة عن الإنجليزية، والعربية، والمصرية، ثم المؤلف. وقد وضع الباحث في الفصل الخامس بالأعمال المؤلفة، عدة مسرحيات،

كتاب مطبوع كما سبق بيانه في العام التالي لما نشأته ونشرت الثانية أيضا في كتاب مطبوع ضمن مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بنفس عنوانها عام (١٩٦٤) في (٥٩٢) صفحة. بل إنه استمر بعض محتوياتها معاً، فأخرج كتابا بعنوان «القومية العربية في شعر أحمد هرم»، وقد نشرته الدار القومية للطباعة والنشر عام (١٩٦٧) ضمن سلسلة «أخترنا للطلاب»، فأحمد هرم أحد الشعراء الذين رُكز على شرحهم في رساليته «قائمة الأطروحات: ١٥ : ١٦».

١٧ - ورئاسة الماجستير (١٩٦٠) عن «دور الشعر الحديث في القومية العربية» التي تبلغ حوالي (٣٧٥) ورقة، يأتي فيها ذكر شوق وحافظ مع غيرها من الشعراء، حينما يستشهد بشعرهما في القضايا والمسائل، التي اعتبرتها الباحثة موضوع القومية العربية. وقد استثمرت الباحثة (السيدة / سميرة محمد زكي أبو خزالة) بعض محتويات هذه الرسالة، فأصدرت كتابا طبوعها بعنوان «الشعر العربي القومي في عصر والشام بين الحرين المعلقين الأولي والثانية» ونشرته عام (١٩٦٦) الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر في (١٤٢) صفحة «قائمة الأطروحات: ١٧».

١٨ - ورئاسة الماجستير (١٩٦٤) عن «الشعر السياسي في مصر من ثورة عربي إلى الحرب العالمية الأولى» التي تبلغ حوالي (٢٥٠) ورقة، تتناول في الفصل الثاني من الباب الأول فترة الثورة العربية والتنافس بين صلب القصر وشعب مصر، ويأتي شعر شوقي والحديث عنه هنا (ورقة ٥٥ - ٦٤). وفي الفصل الأول من الباب الثاني حينما يتحدث الباحثة عن الجامعة الإسلامية وتولوع الرأي السياسي في مصر بين القومية المصرية والدينية والإسلامية، يأتي ذكر شوقي وشعره (ورقة ٨٦ - ١٠٠) وذكر حافظ وشعره (ورقة ١٠١ - ١٠٦). وكذلك الأمر في الفصل الثاني من هذا الباب الثاني، حينما يتحدث الباحثة عن الماطلة العربية، يأتي ذكر شوقي وشعره في هذه الناحية (ورقة ١٠٩ - ١٢٣) ثم حافظ وشعره (ورقة ١١٧ - ١٢٣) مع غيرها من الشعراء «قائمة الأطروحات: ١٨».

الشعر الحديث والقصة والأسطورة.

هناك ثلاث أطروحات، اثنان لدرجة الدكتوراه وواحدة لدرجة الماجستير، قدمت إلى جامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٦٧ - ١٩٧٠)، اثنان في كلية دار العلوم وواحدة في قسم اللغة العربية بكلية الآداب. وتتناول هذه الأطروحات الشعر العربي الحديث، من زاوية خاصة أصبحت موضع اهتمام الباحثين منذ وقت غير بعيد، وهي القصة والأسطورة واستثمارهما في الشعر العربي الحديث بخاصة. ومن الطبيعي أن يكون هناك قدر من التداخل بين هذه الفئة عن «الشعر الحديث والقصة والأسطورة» والفئة السابقة من «الشعر الحديث والمسرح»، ولكن الأطروحات هنا، مع هذا التداخل،

السريرية المصرية المعاصرة «التي تبلغ حوالي (٥٨٥) ورقة، وتتناول في الفصل الأول أفعال شوق الثلاثة (لادباس، مصرع كليوباترا، رواية فيروز) على هذا الترتيب (ورقة ٧ - ٣٨). كما تتناول الرسالة في الفصول التالية: تأثر باكثير في مسرحياته بكل من شوق وشكسبير (ورقة ٤٩ - ٥٠) والحلوار والحركة، وتوزيع مستوى اللغة، وتعدد البعور والقوافي، والفتاة والطفل في مسرحيته، مصرع كليوباترا وغيره (ورقة ٣٨٣ - ٤١٨)، ودخلة الحمار في «لادباس» ولغته (ورقة ٤٦٣ - ٤٦٧). وهكذا تكاد تكون هذه الرسالة دراسة لمسرحيات شوق في تاريخ مصر القديم «قائمة الأطروحات: ١٤».

الشعر الحديث والعين والقومية:

هناك أربع أطروحات، ثلاث لدرجة الماجستير وواحدة لدرجة الدكتوراه، قدمت إلى جامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٥٥ - ١٩٦٤)، اثنان في كلية دار العلوم واثنان في قسم اللغة العربية بكلية الآداب. وتتناول هذه الأطروحات الشعر العربي، من زاوية خاصة ازاداد الاهتمام بها في البحوث والدراسات الضمنية بعمامة، وفي الرسائل والأطروحات بخاصة منذ الأربعينيات، وهي الدور الذي يقوم به الشعر العربي الحديث في السياسة والقومية والدين. وقد وصل هذا الاهتمام إلى قمته بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ وخلال السنين:

١٥ - ١٦ - فهناك رسالتان لباحث واحد، الأول للماجستير والثانية للدكتوراه، أما رسالة الماجستير (١٩٥٥) فهي غير موجودة ضمن مقتنيات المكتبة المركزية للجامعة، وإنها رجعت إليها في شكلها ككتاب مطبوع، أصدرته مكتبة مصر عام (١٩٥٦) بعنوان «أصداء الدين في الشعر المصري الحديث إلى ثورة ١٩١٩» في حوالي (٤٣٥) صفحة. وأما رسالة الدكتوراه (١٩٦١) فهي استمر للوموضوع بعنوان «العامل الديني في الشعر المصري الحديث من ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢» في حوالي (٤٧٠) ورقة. ومن الطبيعي أن لشوق وحافظ كثيرا من الشعر الذي يدخل في نطاق موضوع البحث بالرسالتين، سواء أكان هذا الشعر قبل ١٩١٩ أم بعدها. ففي رسالة الدكتوراه مثلا، يتناول الفصل الثاني من الباب الثاني، أضراف الشعر الديني فيسجل لشوق ثمت «من أصداء الحاضر» شعره في الخلفاء (ورقة ٢١٦ - ٢١٩) وفي طرابلس (ورقة ٢٢٣ - ٢٢٤)، ويسجل لحافظ تحت «من وحى التطور الفكري والتفاني» شعره في مزيا الإسلام (ورقة ٢٣١ - ٢٣٣)، ولشوق هنا أيضا (ورقة ٢٣٢). ويسجل كذلك تحت «من وحى التطور الاجتماعي» لشوق بعض الأناشيد (ورقة ٢٥٢) وحافظ (ورقة ٢٥٣)، وقصيدة شوق في مولانا محمد علي (ورقة ٢٦٠). وهو في كل ذلك وفي غيره يتناول هذه الاستشهادات بالتبجيل والدراسة لإثبات وجهات نظره ومقولاته في موضوع البحث.

ومن الجليلي بالذكر أن الباحث (هكتور / سعد الدين محمد الجيزاوي) قد استمر رساليته استناراً كاملاً، فصدرت الأولى في

فيها بطريقة أو بأخرى. ومن ثم فإن أي دراسة للشعر العربي الحديث من زاوية غرض أو أكثر من تلك الأغراض، فلا بد أن يكون للشاعرين فيها نصيب واضح.

٢٢ - رسالة للمجستير (١٩٦٧) عن «الطبيعة في الشعر المصري الحديث حتى نهاية الحرب العالمية الثانية» التي تبلغ حوالي (٧٥٠) ورقة، وتتاول في الباب الأول الطبيعة في الشعر المصري الحديث إلى قيام الحرب العالمية الأولى. ويأتى ذكر شوق باختياره السامع في الفصل الثاني بهذا الباب (ورقة ١٣٩ - ١٥٩) وبإليه حافظ (ورقة ١٥٩ - ١٦٣). كما يأتى ذكر شوق مرة ثانية في الفصل الثالث من هذا الباب أيضا (ورقة ١٩٦ - ٢٠٢) خلال الحديث عن تطور النظرة إلى الطبيعة في الشعر المصري الحديث، أما الباب الثاني فيتناول الفترة التالية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، فيأتى ذكر شوق في الفصل الثاني بهذا الباب (ورقة ٢٤١ - ٢٥٦) سابقا لكل الشراء (قائمة الأطروحات: ٢٢).

٢٣ - رسالة للمجستير (١٩٧٠) عن «الغزل في الشعر العربي الحديث» التي تبلغ حوالي (٤٨٠) ورقة، تشتمل على عدة فصول لمعالجة هذا الموضوع. ويتناول الفصل الرابع منها الغزل عند الغزاليين المعتزلين، مبتدئا بإسماعيل صيرى ثم شوق (ورقة ١٠٧ - ١٢٣) ويذكر الباحث هنا العوامل المؤثرة في غزل شوق، ومفهوم الحب عنده، وشخصيته الغزلية الخاصة، وعاطفته المؤثرة التي لا تصل إلى حد الالتئاع، وغزله الوطني، والصياغة التي تميزه في كل هذه الجوانب. ويأتى في هذا الفصل أيضا ذكر حافظ إبراهيم (ورقة ١٢٤ - ١٣٥) فيذكر الباحث هنا أيضا، العوامل المؤثرة في غزله، ومفهوم الحب عنده، وغزله الانحراف في الغنان، وغزله القليل في المرأة ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / سمع دعيس) قد عاد إلى رسالته تلك فاستمرها كلياً وجزئياً عدة مرات، حيناً أضاف إليها ما يساويها في الحجم ونشرها معاً في كتاب مطبوع، أصدرته عام (١٩٧١) للكتبة الوطنية في بنغازي، في حوالي (٨٧٠) صفحة. وقد أعادت دار النهضة العربية بالقاهرة نشر هذا الكتاب كما هو عام (١٩٧٩). ثم جاءت دار الفكر العربي بالقاهرة عام (١٩٨٢) فشرحت القسم الأول من الرسالة وميزاته «التيارات الغزلية في الشعر العربي الحديث» في (٢٢٢) صفحة (قائمة الأطروحات: ٢٣).

شوق والنثر الفني

من المؤكد أن العلماء الأكبر لشوق هو شعره الغنائى ثم المسرحي، ولكن علماء شوق في النثر قد قدر له أهميته وقيمته الفنية، وهو الأمر الذي يفرى بدراسته ويبحث جوانبه. وقد تناول نقاد شوق ومؤرخوه جزئياً في مقالاتهم وعبرهم عن أثناء حياته وبعد موته، كما تحدث هو نفسه عن هذا النثر وعن مبلعه فيه.

٢٤ - وهناك أطروحة واحدة للمجستير (١٩٧٦) قدمت إلى جامعة القاهرة في قسم اللغة العربية بكلية الآداب عن «أصمد شوق

تم بجانب القصص دون المسرحي». ولم أر ضرورة ملحة لجليل هذه الفقة تالية مباشرة للفقة المتداخلة معها. وفضلت الالتزام في ترتيب الفقات بالعدد التنازلي للأطروحات في كل فقة:

١٩ - رسالة الدكتوراه (١٩٦٧) عن «القصص في الشعر العربي المعاصر» التي تبلغ حوالي (٤٩٠) ورقة، وتتاول بين بحوثها «الأصوصة في الشعر العربي المعاصر»، وتستشهد الباحثة في هذا الفصل بمثلتي المرأة في الهند لأحمد شوق (ورقة ١٢٢)، ثم في فصل عن «الأصوصة الوعظية التقليدية» تستشهد الباحثة من شعر شوق بأقاصيص: العباد والصوفية، الأسد والقطب والمسيل، فأر البيت وفار النبط، الخلة الزاهدة، أمة الأرباب والليل، الكلب والقط والفار (ورقة ١٤٧ - ١٥٧). أما في الفصل الرابع عن «الأصوصة الاجتماعية» فإنها تستشهد بشعر حافظ في رعاية الأطفال (ورقة ٢١٠)، وفي الفصل الخامس عن «الأصوصة الوطنية» تستشهد أيضا بشعر حافظ في غادة اليابان (ورقة ٢٨٢) دون ذكر شيء لنشوق (قائمة الأطروحات: ١٩).

٢١ - رسالة الدكتوراه (١٩٧٠) عن «الأسطورة في الشعر العربي المعاصر» التي تبلغ حوالي (٥٢٠) ورقة، وتتاول في الفصل الثالث مصادر الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ويذكر الباحث (ورقة ١٢١ - ١٢٥) من أمثال شوق: قصيدة النيل، وكليوباترا، وكليز، والمغزمية النبوية. وفي الفصل الرابع عن المؤثرات الأجنبية يتناول (ورقة ١٤٠ - ١٤٤) تأثير لافونتين في شوق، ويستعرض بعض أمياله ويحلها فتأيد مقولاته بهذا الصدد. وفي الفصل الخامس عن توظيف الأسطورة في بناء القصيدة، يتناول الباحث بالدراسة والتحليل حكايات الحيوان لشوق (ورقة ٣٤٢ - ٣٤٧). أما في الفصل السادس عن الأسطورة في المسرحية الشعرية، فإن الباحث يتناول (ورقة ٣٧٢ - ٤٠٨) الجانب القصصى في مسرحيات مجنون ليل وصخرة لشوق وييس ولبنى لعزيز أباطة. ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / أنس عبد الحميد داود) وهو أحد الشراء المعاصرين، قد عاد إلى رسالته هذه بعد خمس سنوات، فاستمرها استئثارا كاملا في كتاب نشرته مكتبة عين شمس عام (١٩٧٥) بعنوان «الأسطورة في الشعر العربي الحديث» (٥٧١) صفحة. ومن الجدير بالذكر أيضا أن له بعض الأمياله الأخرى، التي لا تخلو من ذكر شوق ولو بطريقة عرضية (قائمة الأطروحات: ٢١).

الشعر الحديث والغزل والطبيعة:

هناك أطروحتان فقط لدرجة الماجستير، قدمت إلى جامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٦٧ - ١٩٧٠) في كلية دار العلوم. وهما تحتلان البحوث الجارية في الشعر العربي الحديث، من زاوية غرضين تقليديين عرفها الشعر العربي في كل العصور تقريباً، بجانب الأغراض التقليدية الأخرى: كالغزل، والرثاء، والهجاء، الخ. وقد كان لشوق ولحافظ أيضا دور بارز في ممارسة هذه الأغراض، والتجديد

هناك في القسم الإغريقي رسائل كثيرة على الرفوف ، وليس لها بطاقات تملأها في (الأداة : ٣) أعلاه .

ثانيا : للمصادر شبه الأساسية :

- ٥ - الآثار العلمية لأعضاء هيئة التدريس بجامعة القاهرة -
الجزء : المجيزة في (الأداة : ١٩٥٨ - ٨٥٦ ص : ٢٣ سم

- ٦ - الرسائل العلمية لدرجتي الماجستير والدكتوراه / جامعة
القاهرة - المجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٥٨ . - ٢٧٧
ص : ٢٣ سم .

- ٧ - الرسائل العلمية لدرجتي الماجستير والدكتوراه ، ١٩٣٢ -
١٩٦٦ / كلية الآداب ، جامعة القاهرة . - المجيزة : مطبعة
جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ . - ٨٦ ص : ٢٣ سم .

- ٨ - دليل الرسائل العلمية الجارية لدرجتي الماجستير والدكتوراه
(كلية الآداب ، جامعة القاهرة) / إعداد حشمت قاسم ،
محمد فسي عبد الحادي ، إشراف عبد اللطيف إبراهيم . -
المجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ . - ١٦ ، ١١
ص : ٢٣ سم .

- ٩ - ملخصات الرسائل الجامعية لدرجتي الماجستير
والدكتوراه / جامعة القاهرة - المجيزة : مطبعة جامعة
القاهرة ، ١٩٧١ - ١٩٧٣ . - ٢٠ ص ٣ ، ٢٣ سم . -
توقف نشره ٩ . - المخرجات : ١٩٦٩ / ١٩٧٠ ، ٧١٠
(ص - ١٩٧٠ / ١٩٧١ (١٣١٩ ص) .

- ١٠ - دليل عناوين رسائل الماجستير والدكتوراه بكلية الآداب جامعة
القاهرة للعام ١٩٦٩ - ١٩٧٠ . - المجيزة : الدراسات العليا
بجامعة القاهرة ، ١٩٧١ . - ٢٧ ص : ٢٨ سم .

ثالثا : المصادر الثانوية .

- ١١ - «بيوجرافيا الرسائل الجامعية : ١ - كلية الآداب والتجارة
والفنون / / سهر أحمد محفوظ ، نوال لطفي البشلاوي ،
سيدة ماجد . - في : مجلة المكتبة العربية . - المجلد الأول ،
العدد الرابع ، أكتوبر ١٩٦٤ . - ص : ٤٣ - ١٢٨ .

- ١٢ - «الرسائل الجامعية . - في : دليل للطبوعات المصرية .
١٩٤٠ - ١٩٥٦ / إعداد أحمد منصور . . .
(وآخرون) . - القاهرة : قسم النشر بالجامعة الأمريكية
١٩٧٥ . - ص : ٢٤٤ - ٢٩٦ .

- ١٣ - الدليل البيوجرافي للرسائل الجامعية في مصر ، ١٩٢٢ -
١٩٧٤ : المجلد الأول ، الإصدارات / الأهرام ، مركز
التنظيم . - القاهرة : المركز ، ١٩٧٦ . - ١٥ ، ١٣٦٢
ص : ٢٨ سم توقف نشره ٩ . -

ناثرا ، وتبلغ (١٩٣) ورقة . وقد تناول فيها الباحث عدة جوانب
تشمل : المحاولات الروائية عند شوقي ، والقائمة في نثر شوقي ،
والقائمة ، والرسالة ، والمخاطرة ، والحكمة . وقد تناول الباحث أيضا
للمسرحية الثرية عند شوقي ، وهي التي تشتمل في وأمية الأندلس ،
وتتم رسائله بفصل عن نثر شوقي في الميزان (قائمة المطبوعات :
٢٤) .

قائمة الأبحاث البيوجرافية

أولا : للمصادر الأساسية :

- ١ - دوائر التسجيل لموضوعات البحث ، بكلية الآداب ، وكلية
دار العلوم . وهي محفوظات بالدراسات العليا في كل من
الكتبتين ، بإشراف وكيل الكلية لشئون الدراسات العليا
والبحوث . نسخة واحدة ، مكتوبة بخط اليد ، في جداول
وأعمدة خاصة بالبيانات الإدارية عن كل موضوع يتم
تسجيله ، ومرتب تاريخيا حسب جلسات مجلس الكلية ودورة
التسجيل .

- ٢ - دوائر التسجيل للرسائل ذاتها ، التي يتم إيداعها حسب اللائحة
في المكتبة المركزية بجامعة القاهرة . وهي محفوظات بإدارة
التزويد في المكتبة المركزية ، بإشراف المراقب العام للمكتبات
الجامعية . نسخة واحدة ، مكتوبة بخط اليد ، في جداول
وأعمدة خاصة بالبيانات الإدارية وشبه الفنية عن كل رسالة
يتم إيداعها . وهي مرتبة تاريخيا حسب وصول الرسائل إلى
المكتبة ، في قسمين منفصلين ، أحدهما للرسائل المكتوبة
باللغة العربية ، والثاني للرسائل المكتوبة باللغات الأجنبية ،
بسلسل مستقل لكل من القسمين .

- ٣ - للمفهرس البطاقة للرسائل المودعة ، في المكتبة المركزية بجامعة
القاهرة . وهناك ثلاثة أنواع من عمله المفهرس : بالمؤلف ،
والمعنوان ، وبالكليات والأقسام في بعض الحالات . وقد
تبين عند اختيار هذه الأداة ، أن عدد الرسائل التي أعدت لها
بطاقات ، يقل كثيرا في القسم الإغريقي عن عدد الرسائل
للدرجة في دوائر التسجيل لهذا القسم . وهناك احتمال محدود
لوجود نقص في الرسائل العربية .

- ٤ - المطبوعات ذاتها المصنوفة في مواقعها حسب البيانات في
(الأداة : ٣) أعلاه ، فوق رفوف المكتبتين بالمكتبة
المركزية بجامعة القاهرة . وهناك نطاقين يكاد يكون تاما بين
هذه الأداة وبين (الأداة : ٣) أعلاه . أما التطابق بين هذه
الأداة وبين (الأداة : ٣) أعلاه فلم يتم اختباره بصورة
مباشرة ، إلا في حالة وجود بطاقة بالمفهرس وعدم وجود
الرسالة للمثل على الرفوف ، لفحصها أو لأنها في موقع آخر
كالتجليد . وأما بالنسبة لعكس هذه الحالة فمن المؤكد أن

الحريين / علي محمد بلير أبو الحاج ، تحت إشراف سهر القلالي . - كلية الآداب . جامعة القاهرة ١٩٦٤ . - جويل : ٣٠٠ ورقة ٣٧ سم . - أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة

٣- الصورة الفنية في الشعر العربي القديم في مصر / إعداد نعم حسن اليلي ، تحت إشراف سهر القلالي - الجزية : كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ . - ٥٧٦ ورقة ٣٣ سم . - أطروحة (دكتوراه) . جامعة القاهرة .

٤- الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر/ جابر أحمد عصفور ، إشراف سهر القلالي . الجزية : كلية الآداب جامعة القاهرة ، ١٩٦٩ . - ١٧٣ ، ١١ ورقة ٣٠ سم أطروحة (ماجستير) . جامعة القاهرة . - ملخص بالإنجليزية . - بيلوجرافيا : ورقة ١٦٦ - ١٧٢ .

× الصورة الفنية في التراث القدي والبلخي / تأليف جابر أحمد عصفور . - القاهرة دار الثقافة ، ١٩٧٤ . - ٤٩١ ص ٢٤ سم . - بيلوجرافيا : ص : ٤٦٧ - ٤٨٨ .
× الصورة الفنية في التراث القدي والبلخي / تأليف جابر أحمد عصفور . - بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٢ . - ٤٧٣ ص ٢٤ سم . - بيلوجرافيا : ص : ٤٥٨ - ٤٦٠ .

٥- تأثر الشعر لقصري بالشعر الإنجليزي في القرن العشرين إلى نهاية الحرب العالمية الثانية / قديما محمد سليمان أشرف ، تحت إشراف شكوى محمد عباد . - الجزية : كلية الآداب . جامعة القاهرة . ١٩٧٠ . - ٤ ، ٣٧٤ ، ٧ ورقة ٣٣ سم . - أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة ملخص بالإنجليزية . - بيلوجرافيا : ورقة ٣٩١ - ٣٧٤ .

٦- مظاهر التجديد في نقد العقاد وأثرها (في النقد والشعر) عبد الحلي دياب . إشراف محمد غنيمي هلال . - القاهرة : كلية دار العلوم . جامعة القاهرة . ١٩٦٤ . - ٤ ، ٨٠٤ ورقة ٣٣ سم . - أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة . - ملخص بالإنجليزية - بيلوجرافيا : ورقة ٧٩٥ - ٨٠٤

× عباس العقاد ناقدا / تأليف عبد الحلي دياب . - القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر . ١٩٦٥ - ٨٧٣ ص ٢٤ سم . - المكتبة العربية . ٤٢ - التأليف ٢٧ لأدب (٢٧) . - بيلوجرافيا : ص ٨٦٣ - ٨٧٠
× عباس العقاد ناقدا / تأليف عبد الحلي دياب - القاهرة : دار الشعب ، ١٩٧٠ - ٨٧٣ ص ٢٥ سم . - بيلوجرافيا : ص ٨٦٣ - ٨٧٠ .

× عصفور في النقد الأدبي المعديث / تأليف عبد الحلي دياب . - القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر . ١٩٦٥ . - ١٦١ ص ٢٤ سم . - (مسئذاب وشخصيات ١١٣) . - هوامش بيلوجرافية .

١٤- الرسائل العلمية : قطاع العلوم الإنسانية : الفهرس المصنف / جامعة عين شمس . - القاهرة مركز الأهرام التنظيم والميكروفيلم ، ١٩٨٠ . - ٢١٢ ورقة ٢٨ سم .
عند اخبار هذه الأداة تبين أنها تحتوي على ١٣١٢ رسالة في كل تخصصات الإنسانيات ، وهي الفلسفة ، والمنطق ، والأخلاق ، وعلم النفس ، والإحصائيات ، واللغات ، والفنون الجميلة ، والآداب ، والجغرافيا ، والتاريخ . قدمت هذه الرسائل إلى عدد كبير من الجامعات في مصر وفي الخارج كما يلي :

جامعة عين شمس : ٥٥٥ رسالة	جامعة بغداد : ١١٩ رسالة
جامعة الإسكندرية : ٣٣٧ رسالة	جامعة الأزهر : ١٨ رسالة
جامعة القاهرة : ٢٢٠ رسالة	جامعة الكويت : ١ رسالة
جامعة الأزهر : ١ رسالة	جامعة طهران : ٩ رسالة
معهد الدراسات العربية : ٥ رسالة	جامعات أوروبا وأمريكا : ٢٨ رسالة
المجموع : ١١٣٨	١٣١٢ + ١٢٤

وكانت هذه النتيجة أول إشارات بالنسبة لقيمة هذه الأداة ، فخصيب جامعة القاهرة ، الذي تؤكد كل المؤشرات الأخرى أنه يبلغ حوالي ٥٠٪ من الرصيد الكامل للجامعات في مصر ، لا يصل في هذه الأداة إلى ٢٠٪ . أما المؤشر الثاني فقد ظهر عند اختيار نصيب اللغة العربية وأدبها ونقدها في هذه الأداة (٢٢٠) رسالة لجامعة القاهرة فقد تبين أنه (١٢٢) رسالة فقط ، مع أن التغطية الزمنية للأداة منذ البداية حتى ١٩٨٠ . كان يجب أن تغطي حوالي (١٢٥٠) في هذا التخصص لجامعة القاهرة وحدها . مع ذلك أن هذه الأداة لا تكاد في تخصص اللغة العربية تغطي ١٠٪ مما هو موجود فعلا لجامعة القاهرة . ومن هنا فقد تقرر الاستغناء عن هذه الأداة . وعدم الاعتماد عليها في هذه الدراسة . ومن الجليل بالذكر في هذه الناحية أن قيمة نية أداة بيلوجرافية بالنسبة لعمل التغطية . ترتبط ارتباطا كاملا بتحديد القائلين بأمر هذه الأداة . للقدر الذي تغطيه منسوبا إلى المجال الكامل . وهو الأمر الذي لا تنصع عنه هذه الأداة في مقدمتها . بل على المقصود هو بقاء هذه الناحية الهامة غير محددة بالنسبة للباحثين المستفيدين . ومن المؤكد أن هذا - الإيهام في المدى البعيد سوف يفضي من قيمة المجلدات التالية في مشروع هذه الأداة .

قائمة الأطروحات والتراجم عن الشاعرين

أولا : الشعر الحديث بعامة :

١- التطور والتجديد في الشعر القصري الحديث / محمد عبد المحسن طه بلير ، إشراف سهر القلالي - الحيرة : كلية الآداب . جامعة القاهرة ١٩٥٧ - ٤٠٧ ورقة ٣٣ سم . - أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة .

٢- أثر الشعر المترجم في حركة التجديد في الشعر الحديث وبين

العظمى الأولى / محمد يوسف نجم : تحت إشراف ؟
الجيزة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٥٤ . - ٩ ،
٣٦٧ ورقة ، ٣٣ سم + ملحق (٥٦ ورقة) . - أطروحة
(دكتوراه) - جامعة القاهرة . - ببليوجرافية : ورقة ٣٤٢ -
٣٦١ .

× المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ١٨٤٧ -
١٩١٤ / تأليف محمد يوسف نجم . - بيروت للطباعة
والنشر ، ١٩٥٦ . - ٥١١ ص : ٢٥ سم . - (دراسات في
الأدب العربي الحديث / محمد يوسف نجم ؛ ٢)
بيوجرافية : ص : ٤٥٣ - ٤٧١ .

١١ - الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباظة الشعرى : نقد وتحليل
ومقارنة / أحمد إسماعيل مصطفى الصفي ، إشراف بدوي
أحمد طيانة . - القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة
القاهرة ، ١٩٧٢ . - ١١ ، ٦٦٣ ، ٥ ورقة ، ٣٣ سم . -
أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة - ملخص
بالإنجليزية . - بيوجرافية : ورقة ٦٥٦ - ٦٦٣ .
× شتخصية الأدب العربي وعصوبات في نقد الشعر والمسرح
والقصص / إسماعيل الصفي . - ط ١ . - الكويت : دار
القلم ، ١٩٧٤ . - ٢٥٥ ص : يافى ؛ ٢٥ سم . -
بيوجرافية : ص : ٢٤٣ - ٢٥٣ .
× الدراما بين شوقي وأباظة / إسماعيل الصفي . -
الكويت : مكتبة الفلاح ، ١٩٧٧ . - ٢٤٥ ص ؛ ٢٤
سم . - يشتمل على بيوجرافيات .

١٢ - استخدام الشخصية الثنائية في الشعر العربي المعاصر / تقدم بها
على عشرين زايد ، إشراف بدوي طيانة . - القاهرة : كلية
دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٤ . - ٧ ، ٣٤٥ ، ٣
ورقة ؛ ٢٨ سم . - أطروحة (دكتوراه) - جامعة
القاهرة . - ملخص بالإنجليزية . - بيوجرافية : ورقة
٣٢٨ - ٣٤٥ .

١٣ - المسرحية الشعرية بعد شوقي / إعداد محمد عبد العزيز
الموافي ، إشراف الطاهر مكي . - القاهرة : كلية دار
العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٧ . - ٥ ، ٢٦٢ ، ٢ ،
ورقة ، ٣٣ سم . - أطروحة (دكتوراه) - جامعة
القاهرة . - ملخص بالعربية والإنجليزية . - بيوجرافية :
ورقة ٢٥٧ - ٢٦١ .

١٤ - مصر القديمة في المسرحية المصرية المعاصرة / إعداد أبو القاسم
أحمد رشوان ، إشراف محمد فؤاد أحمد . - القاهرة : كلية
دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ . - ٢١ ، ٥٥٩ ،
٢ ، ٢ ورقة ؛ ٣٣ سم . - أطروحة (دكتوراه) - جامعة
القاهرة . - ملخص بالعربية والإنجليزية . - بيوجرافية ورقة
٥٤٦ - ٥٥٩ .

× التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد / تأليف
عبد الحى دياب . - القاهرة : دار الكاتب العرب للطباعة
والنشر ، ١٩٦٨ . - ١٣٦ ص ؛ ٢٤ سم . - (للمكتبة
العربية : ٨١ ، التأليف : ٥٥ ، الأدب : ٤٧) . -
هوامش ببليوجرافية .

× شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث / عبد الحى
دياب . - القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٦٩ . -
٣٧٦ ، ٢٤ سم . - بيوجرافية : ص : ٣٦٦ - ٣٧٣ .

٧ - المعارك الأدبية حول الشعر في مصر من بداية القرن العشرين
حتى نهاية الحرب العالمية الثانية : قضاياها ، دلالاتها ،
آثارها / محمد أبو الأنوار محمد علي ، إشراف أحمد
الحرفي . - القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ،
١٩٧١ . - ١٧ ، ٦٨٤ ، ٦ ورقة ؛ ٢٨ سم . - أطروحة
(دكتوراه) - جامعة القاهرة . - ملخص بالإنجليزية . -
بيوجرافية : ورقة ٦٦٨ - ٦٨٤ .

× قراءة في الشعر العربي الحديث / تأليف محمد أبو
الأنوار . - القاهرة : مكتبة الشباب ، ١٩٧٦ . - ٢٩٢
ص ؛ ٢٣ سم . - بيوجرافية : ص : ٢٨٥ - ٢٩٠ .

٨ - شلى في الأدب العربي في مصر / جيهان صفوت رءوف ،
إشراف سهر القلاوى . - الجيزة : كلية الآداب ، جامعة
القاهرة ، ١٩٨٠ . - ٢ ، ٣٧٣ ورقة ؛ ٣٥ سم . -
أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة . - بيوجرافية : ورقة
٣٥٣ - ٣٦٢ .

× شلى في الأدب العربي في مصر / جيهان صفوت
رءوف . - القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢ . - ٤٢٦
ص ؛ ٢٤ سم . - (مكتبة الدراسات الأدبية ، ٨٧) . -
بيوجرافية : ص ٣٩٣ - ٤٠٢ ..

لانيا : الشعر الحديث والمسرح :

٩ - المسرحية في شعر شوقي / محمود حامد شوكت . - القاهرة :
مطبعة المقتطف والمقطع ، ١٩٤٧ . - ١٤٤ ص ؛
٢٣ سم . - أطروحة (ماجستير) - جامعة قواد الأول ،
١٩٤٦ . - أصل الرسالة غير موجود في المكتبة المركزية
لجامعة القاهرة .

× الفن للمسرحي في الأدب العربي الحديث / محمود حامد
شوكت . - ط ١ . - القاهرة : دار الفكر العربى ،
١٩٦٣ . - ١٤٦ ص ؛ ٢٤ سم .

× الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث : دراسة تاريخية
تحليلية مقارنة / محمود حامد شوكت . - ط ٣ ، مزيدة
منقحة . - القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٧٠ . - ١٧٥
ص ؛ ٢٠ سم . - بيوجرافية : ص : ١٧١ - ١٧٣ .

١٠ - الأدب المسرحي بمصر والشام في العصر الحديث (حتى الحرب

١٩ - الشعر الحديث والدين والقومية :

١٥ - أصدقاء الدين في الشعر المصري الحديث . الجزء الأول من مطلع العصر الحديث إلى ثورة ١٩١٩ / تأليف سعد الدين محمد الجيزاوي . - القاهرة : مكتبة نفخة مصر ، ١٩٥٦ . - ٨ ، ٤٢٧ ص ، ٢٥ سم . - أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة ، ١٩٥٥ . - أصل الرسالة غير موجود في المكتبة المركزية لجامعة القاهرة .

١٦ - العامل الديني في الشعر المصري الحديث من ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢ / مقدم من سعد الدين محمد الجيزاوي . - بإشراف عمر النمر . - القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٦١ . - ١١ ، ٤٥٨ ورقة ، ٣٣ سم . - أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة . - بيلوجرافية : ورقة ٤٤٠ - ٤٤٧ .

١٧ - العامل الديني في الشعر المصري الحديث ، من ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢ / تأليف سعد الدين محمد الجيزاوي . - القاهرة : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ١٩٦٤ . - ٥٩٢ ص ، ٢٤ سم . - (مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية : ٥٩ ، نشر الرسائل الجامعية ٥) . - بيلوجرافية : ص : ٥١٥ - ٥٢٥ .

١٨ - القومية العربية في شعر أحمد محرم / بقلم سعد الدين الجيزاوي . - القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٢ . - ٤٦ ص ، ٢٠ سم . - (اخترايا لطلاب) .

١٩ - دون الشعر في القومية العربية / سميرة محمد زكي أبو غزالة . - إشراف سهر القلاوي . - الجزيرة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة . ١٩٦٠ . - ٨ ، ٢٦٢ ، ٣ ، ٣ ورقة ، ٣٣ سم . - أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة . - لمصادر والمراجع . ورقة ١ - ٣ ، ٣ (المجموعة الثالثة والرابعة) .

٢٠ - الشعر العربي القومي في مصر والشام . بين الحربين العالميتين الأولى والثانية / تأليف سميرة محمد زكي أبو غزالة . - القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ . - ١٤٣ ص ، ٢٤ سم . - بيلوجرافية : ص : ١٣٥ - ١٤٢ .

٢١ - الشعر السياسي في مصر من ثورة عراق إلى الحرب الأولى / بحث تقدم به عبد الحليم محمد إبراهيم عليمة ، إشراف سهر القلاوي . - الجزيرة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٤ . - ٢٥٠ ، ٩ ورقة ، ٣٣ سم . - أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة . - ملخص بالإنجليزية . - بيلوجرافية : ورقة ٢٤٤ - ٢٤٤ .

٢٢ - الشعر الحديث والقصة والأسطورة :

٢٣ - القصة في الشعر العربي للعاصر / إعداد عزرة مريدان .

٢٤ - إشراف سهر القلاوي . - الجزيرة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة . ١٩٦٧ . - ٦ ، ٨٦٦ ورقة ، ٢٨ سم . - أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة . - بيلوجرافية : ص : ٤٦٤ - ٤٨٠ .

٢٥ - القصص الشعرية في الأدب المصري الحديث : نشأتها وتطورها ودراساتها الفنية حتى سنة ١٩٤٥ م / مقدمة من حسن عبد المسبح حسن ، بإشراف أحمد محمد الحوفي . - القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٠ . - ٥ ، ٤١٥ ، ٤ ، ٤٠٤ ورقة ، ٢٨ سم . - أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة . - ملخص بالعربية والإنجليزية . - بيلوجرافية : ورقة ٣٩٩ - ٤١٥ ، X الشعر القصصي / حسن حسن . - ط ١ . - القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٨٠ . - ٤١٦ ص ، ٢٤ سم .

٢٦ - الأسطورة في الشعر العربي المعاصر / أنس عبد الحميد داود ، الشرف بدوي طيانة . - القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٠ . - ٨ ، ٥٠٨ ، ٥ ورقة ، ٣٣ سم . - أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة . - ملخص بالإنجليزية . - بيلوجرافية : ورقة ٥٠٠ - ٥٠٨ . X الأسطورة في الشعر العربي الحديث / أنس داود . - القاهرة : مكتبة عين شمس ، ١٩٧٥ . - ٥٧١ ص ، ٢٥ سم . - بيلوجرافية : ص : ٥٤٩ - ٥٥٩ . X دراسات نقدية في الأدب الحديث والنزات العربي / أنس داود . - القاهرة : مكتبة عين شمس ، ١٩٧٥ . - ٢٣٤ ص ، ٢٤ سم . - يشتمل على : بيلوجرافيات .

٢٧ - الشعر الحديث والفنل والطبيعة :

٢٨ - الطبيعة في الشعر المصري الحديث حتى نهاية الحرب العالمية الثانية / إعداد محمد صادق أحمد الكاشف ، إشراف عمر النمر . - القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ . - ١٦ ، ٧٢١ ، ١١ ورقة ، ٣٣ سم . - أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة . - ملخص بالإنجليزية . - فهرس دواوين الشعر : ورقة ٧١١ - ٧١٣ . - بيلوجرافية : ورقة ٧١٤ - ٧١٨ .

٢٩ - الفنل في الشعر العربي الحديث / إعداد سعد أحمد دعيس ، إشراف عبد الحكيم بليغ . - القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٠ . - ٥ ، ٤٧٥ ، ٢ ورقة ، ٢٣ سم . - أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة . - ملخص بالإنجليزية . - بيلوجرافية : ورقة ٤٦٦ - ٤٧٥ .

٣٠ - الفنل في الشعر العربي الحديث في مصر ، ١٨٥٠ - ١٩٦٧ / سعد دعيس . - ط ١ . - بنغازي : المكتبة الوطنية ، ١٩٧١ . - ٩ ، ٨٥٩ ص ، ٢٤ سم .

سادما : شوقي والنثر الفني :

- ٢٤ - أحمد شوقي نائرا / إعداد إبراهيم حسين القوي ، إشراف
شكري محمد عياد . - الحيزة : كلية الآداب ، جامعة
القاهرة ، ١٩٧٦ . - ١٩٣ ورقة ، ٣٣ سم . - أطروحة
(ماجستير) - جامعة القاهرة . - بيبليوجرافية : ورقة ١٩٠ -
١٩٣ .

- بيبلوجرافية : ص : ٨٢٣ - ٨٣٨ .
× النزل في الشعر العربي الحديث في مصر . ١٨٥٠ -
١٩٦٧ / سعد دعيس . - ط ٢ . - القاهرة : دار النهضة
العربية ، ١٩٧٩ . - ٩ ، ٨٥٩ ص : ٢٤ سم . -
بيبلوجرافية : ص ٨٢٣ - ٨٣٨
× التيار التراثي في الشعر العربي الحديث / سعد دعيس
ط ١ - القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٩٨٢ . -
٢٣٢ ص : ٢٤ سم .

قائمة اختيار للمقتنيات المبكرة

فني

المكتبة المركزية لجامعة القاهرة

مسئل	الأطلسمروحة	الباحث	التاريخ	الفهرس	المقتنيات
١	المزنية في الشعر العربي ...	محمد حسن الزيات	١٩٤٢	-	-
٢	للمرح عند شوقي ...	محمود حامد شوكت	١٩٤٦	-	-
٣	قصص الخيول في الأدب العربي ...	محمد عبد الرازق حميد	١٩٥٠	-	-
٤	أصدقاء الدين في الشعر المصري الحديث	سعد الدين الجيزاوي	١٩٥٥	-	-
٥	الشعر والسياسة في مصر ...	عبد الممن شمس	١٩٥٠	-	-
٦	الشعر في مصر : نشأته ...	بهي الدين محمد زيان	١٩٥٠	-	-
٧	حياة الشعر العربي صقلية ...	إحسان عباس	١٩٥١	-	-
٨	الأدب المسرحي بمصر والقام ..	محمد يوسف نجم	١٩٥٤	-	-
٩	التطور والتجديد في الشعر المصري	محمد عبد المحسن بدر	١٩٥٧	-	-
١٠	النيل في الأدب المصري ...	نجات أحمد زؤاد	١٩٥٩	-	-
		النتيجة			
٤٠٪ غير موجودة في الأوائن		١٠٪ موجودة بالفهرس وشاعت من للمقتنيات			
		٥٠٪ موجودة بالأوائن			

مناقشة

حول كتاب الشعر وصنع مصر الحديثة

رد على نقد منح خوري

نشرت مجلة ، لصول ، عريف العام الثالث في . عددنا الصادر إلى الاحتفال بمرور خمسين عاماً على وفاة الشاعر أحمد شوقي وحافظ إبراهيم عرساً لكتابي .
Poetry and the Making of Modern Egypt, 1882-1922 (Leiden, E. J. Brill, 1971).

أعد الأستاذ ماهر شليق فريد وسمّاه مترجماً ، الشعر وصنع مصر الحديثة (١٨٨٧ - ١٩٢٢) . فرحت - بادي الأمر - بهذه اللقطة الكريمة التي لوشتت فيها للوهلة الأولى تعريفاً بكتاب كان قد مضى على إصداره (عام ١٩٦٤) كرسالة للتذكير من جامعة ، هارفرد ، وعلى صدره كتاب (عام ١٩٧١) ، أمدّ طویل كنت أنسى ظهوره في صاحب هذا النتاج . وأذكّاراً لمرى رابع ، بمن في التزوية بإشراف صيد المستشرقين H. A. R. Gibb ، والدكتور William Langer ، رئيس دائرة التاريخ ومؤلف ، موسوعة التاريخ العالمي ، على إعداد الرسالة وإجازتها والرقعية بنشرها . أمّا صدر الكتاب - بعد ذلك بربع سنوات - فقد أوصى به صيغة تحرير - مجلة الألب العرفي ، The Journal of Arabic Literature, Leiden, Brill. ليكون المجلد الأول من سلسلة منشوراتنا الأدبية ، وبمن التوبة كالمجلد بأن صيغة تحرير المجلة هم لجنة من الأساتذة في الجامعات الإنكليزية أنصح بالذکر من بينهم الدكتور محمد مصطفى بدوي من جامعة ، أكسفورد ، والدكتور ، مالكولم ليون Malcolm Lyon من جامعة ، كامبردج . هؤلاء هم بعض الأعلام الذين أقرّوا الكتاب إعداداً ونشراً ، ولعلمهم - في عرف الأستاذ ماهر وما يدعيه في نفسه من كمال العلم ، وما يجرى في عرصة الكتاب من تبال وشموخ - نقل من النكرات (واقف أعلم) . كنت أقول في فرحت بادي الأمر لوجود اسمي - على غير تفلؤي متى أو ارتقاب - بين عدد من مشاهير الأدباء الذين شهدوا الاحتفال (وقد حصت حضوره فاعظرت) وهبرت بأسمائهم صفحات ذلك الجزء الفريد من روائع المجلة . خير أن نؤرخي لم نكلل إذ كثرها على متعجبي الأستاذ ماهر - أسأل الله فن لا يهبأ بالفرصة للقطعة وأن يبي ويأبه نعمة الاعتصام بالعدل والتواضع العلمي فيما نلناه من بحوث الزملاء وما تصدره على نتاجهم من أحكام .

أما بعد ، فالأمر عندى بين مفاهيم الله بعامته ، أنه السني المشترك لإزالة الحكم الصائب على الأمر المنقود ، وإذا سمح نالده الكتاب بأن يكون لنقله مفاهيم ، وبأن يكون في حق اعتصام هذا المفهوم العام وطريقه على عرصة الكتاب قللت - بأرق ما يكون القول حواشي - إن

حكمة كان من الصواب بعدها ولزنته - مستطبعة بحالها في محاضرات كؤلوا للكتاب وكأى أحد طلابه - أن حظه من أدب الكتاب واستعماله كان نزرًا قليلًا . أما مرّة هذه القلّة - في أوجها - أُرِدَ إليه - فأجبت في النقص التالية التي يترى بها عرض الكتاب

التفصيل بالحيرة المصطنعة :

يبدأ العرض بحيرة انبعاث الأستاذ ماهر أو قفّة فيها مشكلة تصنيف - الكتاب وحملته على التساؤل المفضل - تحت أي باب يخرج ؟ من الواضح أنه ليس عند أدبيًا عاصمًا وإن جرى هناك نقدية .. وواضح أنه ليس كتابًا في التاريخ وإن كانت فيه لفر من هذا النوع - ولا في التاريخ الاجتماعي - وإن كُتبت حديثا عن الشعر والجنس والبيانات الحديثة والاجتماعية ... وهكذا يبدأ العرض بالتساؤل عن نوع هذا الكتاب المسحوق على التصنيف - تحت باب واحد من أبواب العلوم الثلاثة المذكورة - وهكذا تسوق الحيرة على صاحب العرض بتلقاها إلى القراء مستطعة استغناءً شاتًا بقراءتهم على كلف الاصطناع في حيرة والتفصيل في حلقه - مشكلة التصنيف - إذ يقول مترجمًا حرفيًا ما ذكره في مقال البطانة الفكرية أو لمهاذ النقدي للكتاب وتحت عنوان - (العلم الحياتي والموقف الاجتماعي) - ربما كانت مهمة علم الاجتماع الأدنى هي أن يجاول - ما أشكته ذلك - تحويل النصير الشخصي في الشر إلى معادلات اجتماعية . الخ . (انظر العرض والترجمة ص ٢٨٠) ويزداد الاستغناء بقلّة القراء - بعد هذا التصريح بمهمة علم الاجتماع الأدنى التي احتفلها شططًا أساسًا لإعداد الكتاب - إذ يقول الأستاذ ماهر في خانة مقاله مؤكداً هذه المرّة معرفته بنوع البحث الذي حيزه تصنيفه بادية الأمر - وميتاً صعوبة هذا النوع من البحث الذي يبدو - لأول وهلة - سهلاً واضحاً : «إن علم الاجتماع الأدنى فرع من أعده فروع البحث ، لأنه يتطلب جملة أمور قلما اجتمعت لكتاب واحد ..

لأية هنا من ولفه عجل قبل المضي بأرذ على مفهوم عارض الكتاب لمطبات علم الاجتماع الأدنى . من الواضح ، بالاستناد إلى ما تقدم بيانه . أن الكتاب كابل ، إذا ، للتصنيف ، وأنه مندرج ، بالتالي ، تحت باب - علم الاجتماع الأدنى - وهو علم من أعده فروع البحث ... الخ ... وواضح فوق ذلك كله أن حيرة الأستاذ ماهر هي حيرة مصطنعة أولفته تحت تناهيه المذهب . وتساوله المفضل - واستطاعه الشان بقلّة القارئ وذكاه . وخلق أن الكتاب قد أعد ، أصلاً ، في مجال ما سمى بالإنكليزية Interdisciplinary Studies وهي في طيلة ما استجبت في الحاجات الأميركية الكبرى - كهارفرد ، وغيرها من أنواع الدراسات المشتركة التي تهدف إلى توسيع آفاق المعرفة بفتح أبواب العلوم والفنون المختلفة على بعضها وإلى الخروج من حدودية الاختصاص الضيق أحياناً إلى أبعاد المعرفة الشاملة . فعلم الاجتماع الأدنى ، لو عرف الأستاذ ماهر ، إنما هو في القسم من تلك الدراسات المشتركة وثمرة بائنة من خيرة غمارها

ين أن تعود إلى - جملة الأمور - التي يطلبها هذا العلم المحقق والتي - قلما اجتمعت لكتاب واحد - ماعدا الأستاذ ماهر قطعاً - إذ يكفيها وكفا مقشّة بأمانه من - دليل كتابة الرسائل الجامعية ، ومقفا بصوت سبرى على طر من طلابه في إحدى قاعات الدرس (١) - موقف إيبولوسى محمّد - ما ببر أفضى العين إلى اليسار . (٢) عذّة تاريخية تردها معرفة مباشرة بالوثائق وإحصاءات السكان والموايد والوثائق والزيجات والطاقي (كذا) - (٣) حسن - نقدي مرفف يستطيع أن يستصم ماله علاقة بالفهم واستماد الوفاق (ابهي كلام الأستاذ)

بقول المثل الفرنسي «لا يخرج المرء أبداً من مهنته» On ne sort jamais de son métier - وخب الأستاذ ماهر كقائد أدبي أنه لا يستطيع الخروج من مهنته «وأكد أقول من جيلته» كمفروض . فذلك أنه لو تجاوز هذه الصليبية الحلقية لا طائفا على توصياته المدروسة المصطنعة التي يحمدها ميزانا لفسد - فليم الكتاب ، واحتفظها أنا مناسبة مؤالية للزبائن عن كهنوبه لعم الاجتماع الأدنى وسياج البحث في طائف . وهو مفهوم - عقائدي - يتناقل من مؤلف - إيديولوجية ، مسبقة ، وينقاد لنتائج حمية مفروضة ، ويترده فرق ذلك جهل - أصبح عا - يصل بالموضوع وعما لا قيمة له . وأراى مؤلفاً أن أنال الأستاذ ماهر (وهو الخبير بعلم التوافق) كيف ؟ وأين ؟ وهل من المستطاع أن أبعد - إحصاءات المراتب والوفيات والزيجات والطلاق ... الخ .. . فلكل الفرع من تاريخ مصر المزخرفة بين عام ١٩٨٢ - ١٩٢٢ ؟ وإذا تمّت المعجزة واستطعت الحصول على مثل هذه - المعرفة المباشرة - فهل نقادى - أرهف الله جنته - كيف أتيت بها في دراسات للشعر وصنع مصر الحديثة ؟ وكيف استعصمتها - جهاد الله إلى - تصور واضح لهدف الذي أرمى إليه - في فليم الذي ألقى لعم الفراء في انعكاس التيارات الفكرية والاجتماعية خلال تلك الحقبة الخامة من تاريخ مصر ؟ هل أتأقدي شيئاً من ذلك وهو الخبير - بالتوافق - وصاحب - الحس المرهف ؟ وهل - قبل ذلك كله - استعظم من أحكام النقد (على ما يرضيه أو يستطع في الأمر المنقود) حيز ما يستعمل معلوم الضيق في حلقات الدرس من مصطلحات أو فريجات أعلاها - جيد ، وأوسطها - لا بلس بهء وأسطها - ناقص ؟ أم هكذا يكون النقد بأستاذ ؟ أعلى هذه المسطبة المتبلدة يتجلى صواب الحكم ؟

الانتقائية والتصميم ومحاولة الترقّي على الأخطاء :

ستقل ما تقدم ذكره من نقائص العرض إلى عيوب أخرى لا تغفل عن الأولى خطورة - يبرجم الأستاذ ماهر حرفيًا ما ذكره في تصد - لكتاب عن مجال البحث فيقول - «بمعنى هذا الكتاب أنوال البارودي وشوقي وساحظ ومطران والنفاد والمزق وشكري والطاقي وعدد من سائر الشعراء المعربين في فترة الاستقلال الرضائي . مؤكداً الفجوة الحياتية لشعرهم ، ولكنه يركز أكثر ما يركز على أخية شعرهم كمصدر لدراسة

المجاهات العصر من اجتهاديه ودينيه . ويتخذ هذا التصدير قوله ، كلام جميل ، لولا انه لا يندى التواي الحسن . وكان منح عوى ممتدا حفا بالقيمه الحايه لولا ان الشعراء - وهى راى (والكلام لأستاذ ماهر) قيمه متواضعه - للقد لما قرعتم مفصله لإنتاجهم الغريز - أرق طرأ مرة أخرى - بالإشارة إلى ماى حكم الأستاذ ماهر من تافه صريح . إذ يطالب بالانجام ، بالقيمه الحايه ، لشعراء قيمه شعرهم الحايه - فى زوايته - قيمه متواضعه ، ١١ وحكم الأستاذ لا ينطوى على التافه الواضح فحسب وإما هو ، فوق ذلك - حكم لاسد لأنه يتجزئ دون تعظيم . وعمل هذا التعميم الكاسح على شعراء العصر جميعاً دون تمييز بين ربات شعراء الكلاسيكيه الجليله كما يتجزئ فى شعر البارودى وشوق وحافظ من جهة ، وبين ما طرأ على هذا الين بماناً أو بخاضه على أبندى مطران والقفا وشكري من رواد الحركة الوسطانيه فى هذه الفترة وهى فروع هامة وتأتينا - ثم قرأ الأستاذ ماهر الكتاب بإيمان وقوى الضلع فى حكمه - كما يضافه حال التاج الشكرى من قديم البحر وما ينظمه طيله البحث من تأكيد على هذا الجانب الذى اعتنقه هذا المصطفى فى حديثي عن البارودى ومطران وشكري فى شعرهم غاضقه وعظمت لكل من هؤلاء الشعراء فضلاً كما أنها تناوت تلك الذى عاينته الأستاذ ماهر سواء من شعراء المرحوع - كشاعر البلاط - على بحث - حركة المقاومة ، والايام الإسلاميه ، ورد الفعل العرب الغرب ، من أقسام الكتاب . دون أن أفرد له فصلاً خاصاً به ، لأنه فى تلك الفترة التى ينطى بها البحث (١٨٨٢ - ١٩٣٢) لم يكن لحظ شعراء بعد - لا سوا فى التوقيات المجهوله ، سوى قيمه تاريخيه يستفث القارئ من خلالها بينة جليله موقفه بالشواهد الشعرية على ما كان لشاعر البلاط من الأثر الركة يورجه الجبار الغريز ، وق نشاط الجامعة الإسلاميه . وق أبندى أنواع المخلصين إلى إسماء القدم تاريخاً وألفه وشكناً فى الشعر . أغمت فى ذلك أنه لم يكن ليتروا . أتيد . عرض القريض الذى كان يطنه البارودى من قبله كشاعر البيان الأول . ومع أنى تؤكد صحة كل كلمة قلنا وقليم تاج شوق فى تلك الفترة كما أثبتا الأستاذ ماهر مترجمه فى عروده لم يعنيا بغير قوله - لأرب عندي و أن أغلب ما أوردته ما معروف لدى القارئ - (لاحظ فضل الأستاذ باستعماله كلمة « أغلب » وكان يومه - أجول لله خطاه - أن يفسطها كذا) - أجول مع أى أؤكد صحة هينى لوطيفه شعر شوق السباسب - التاريخيه فى تلك الفترة - لا أحد يهدأ أو يبرأ لاختيار الأستاذ ماهر ما قلته فى شوق وإعباريه بدلاً وعظماً ممتناً على سائر جوانب البحث الذى تناوت فيه بالمرآنة والتفصيل ذلك العدد الأخير لشعراء العصر .

لأربع عندى في أن الدافع الأساسي لهذا الاعتقاد الجازمى ولذا التمس المخطئ هو الاحتمال بل يرى الفاعلين ، ووجه الأستاذ في احتياط حيد ربح مؤقتة إلقاء إلى إجماع عهده للكتاب بين ما نقره ، فصول ، من البحث عن خاير المهرجان الأول . وهكذا على طه الانبازية يرفدها حافر الزبني على الأخر . راح الأستاذ ماهر يفتيد الأحكام على الكتاب حادثة من العيوب ، جولة التمس وكأن البحث يعمده موقوف على شوق زخمته في حين . لم يكن حول غير واحد من مشرته ، ولم يكن ما قلته له . على جوده . فليسب على ما نقره به فورة من معاصره في تلك الجيوش من الناحين الأدبية . والحالية والتاريخية . ذلك أن شعر الأستاذ عيسى . كفاه على ذلك المهرج غير الأولى وميزة الإجازة ما طمسه وقبح النقد في التمس . لم يكن ، كما بينت في الكتاب مطلقاً ، أنشج ثرة لبققة القرى القوي في مصر فليست ، وبالاعتماد على ذلك أبلغ ولقبوا القاصين أن الثورة الأدبية ليست كما يعتقد أكل الباحثين في العروق والفرق على السواء . انقلاباً عسكرياً قامت به عصبة من الضباط ، بل صديقاً صافياً من اثبات براك الواسي القوي في مصر . ولو تنكب الأستاذ ماهر عن التمس المطمح وقرأ الكتاب بحثاً في القراء ، ومعلوماً في الحكم ، لتبذته لديه الفوائد على أصالة البحث ، واستطعت في موازاة بين موقف شوق وموقف من بعض الأحداث التاريخية الحديثة - كحداثة دنفراي مثلاً - كيف احتفظ الفاعلون - وكذا لاسيكسي سمحت - في النظر إلى الحروب القاتلة من ملاحظ العصر الاحتلال في تصور وطبيعة ولأن من جدوره الأجنبية وإنشائه الطبيعي ، وكيفية أن هذا بناء التاريخ من خلال الفاعلين الخاصين من حوله حادثة مثقولة التأثير . وليس أهل علم في ما في الكتاب من إضافة من حيث الأحداث الأولى بناء على الذي رفض على طه خليل وطهران نيابة لإسهامه في التراث الفكري الحديث شكلاً ومضموناً . وتاريخياً وموضوعياً . فلو جازف الأستاذ في وضع شعره ، مما أسأله عن رأس مدرسة التجديد ، وجعل بحثي معاداة لثبات العصب الحديث في معاداة (ديون) و (زهر) ومزجاً بينه وبينه ، ووجهه الإلتزام في نقد فني ، ولقداسة الحرية فاعده مباشرة لقيام الحركة الرومنطيقية التي هضمت إسهام جماعة الديوان في تطويرها من بعده بالاشتراك مع المهجريين . وأراي ملزماً - في نهاية هذا الحديث من انتظاية العرض وتجميعه - بالإتيان المتصارعة إلى الأموار الجديدة التي أقيمتها على مشكلة الإلتزام وموقف الشعر من لغتها العصرية كما يجتأ مفسلاً في تلبية نتائج خاضعين مثقلين طبيعة ولقطة وصعوراً وأدب شعراً - كما في الغالبى عهد الحسن بنوري . استجاب الأول لزعم الرطينيين للتمسج والإنكسار من لغات الشعر بصر جهاجير ، عظامي ، قرنه في تلوته لألى وجهته الحديثة . لغتها في امتلاك واستجاب الثاني للغات الشعرية المصرية ، ولأزمة الإنسان في عصره بعماء ، شعر عظامي ، فاني ، رسا على راحة ومجانبة ، لغتها في امتلاك الحديث .

ما وجه الجدل في المقامات الاخلاصية التي أومأت بها مسعود إلى بعض القروى الأساسية في الدراسات الشعرية الخفيفة للشعر الفراء؟
الاحتمال البريطاني التي يحتمل الكاتب ولا يصحّ اعتبار ما ورد منها من شرق بعيداً عما قيل في سواه؟ ليس وجه الجدل في أن يكشف البحث
عن بعض الملاحظات البديهية... كحسب خلدوي... كما يزعم الأستاذ ماهر - وإنما وجه الجدل هو فيما يليه الباحث من أبعاد كاشفة على
مواقف الفراء من تلك الملاحظات، انطلاقاً من طبيعة رؤى هؤلاء الفراء في قصصهم لها ولكتابهم معها وتعميرهم هذا السكّاء وتخلياً ومن

هناك انما الفرق بين تصور شوقي خالصة، وشوقي، وتصور حافظ، وبين الدلالة الاجتماعية - التاريخية لا قبل من شعرهما في المناسبة الواحدة ومن هنا أيضاً كانت الجملة النسبية فيما توافقه بالبحث من شعر شطون وشكري مركزاً بالدرجة الأولى لأهل تبيان الاتصال - في بعض شعرهما وينسب مغفلة - من عطية الكائنات الجديدة إلى أسر الأشكال الوسطية وتخليها عن الصفيح لتدري حسب، بل هل تبك مني والهجرات والأحداث في العالم الخارجي وتحرقها في ماعلات في مجول في العالم الجديد لكل من سبها من اللهاة والخواطر والأصابع والحالات النفسية. ولما أكد عقيدته الواقعية الخبيدة، والمعلمين والمجاهدات الفعرة الطالعة من بعداً - أو أجاز أري الخالق في «إبراهيم، وإبراهيم»، استطاع أن يشرع - خلافاً لذلك - ظاهرة رائعة للأروام الاجتماعية وصورت استعجاب على منأه النصر.

جسے تو لا اُپل اللہ تعالیٰ کے تماماد کا فی کتاب میں اِنْجائِی مواضع شاء اللہ تعالیٰ معنیاً لا آن یضاحلہ حسب ، بل آن یتکتب بہ عن قول الحق والافراد بآلہ الاسلام الاول والقریہ من نوحہ فی تعریف القلوب الانبیئۃ بعد من کبار شہداء العصر ، واجہادہم الامیہ ، ووفیہ زہم الدمری ، ولہذا الختیمۃ والسیاسیۃ والفقہیۃ فی فہم الاحلال الختیمۃ لخصائص ، وخصی بہ آئۃ العصر ، والدہ السلوان المکیۃ : لا کان الکتاب ، فی رأیہ ، مغرور من الاصلاح لخصۃ : وارتالہ عاصروہ عاصروہ ، ورتالہ ناقضوہ ، وعلی بہ آئۃ العصر ، سفلاً ، ورفیع من صفاتہ علمہ الختیمۃ الختیمۃ من صفاتہ لخصۃ : لا یکن مغروراً بہا وہ اعم نعماً ، واورادہا ، واخذلک حکماً ، واجلّ تلمیحاً لفظہ الاحشاء ؟

الدكتور منح عسوي فسطا الأدب العربي
جامعة كاليفورنيا ، بركل الولايات المتحدة الأمريكية

تعقيب

ماہر تنضیق فزید

سوف أقرب صديقا كما فعل به دود الكروبي منح عيوني من أظفار السباب : «إن حظه من أدب الكتاب واستحقاقه كان نورا قويا ،
والضليل : «استطاعه الخائن بطلقة القزوين : «وصفاته للموسى المسطحة التي يجمعها ميزانها لفساد : «السطحية المطلقة : «جهل
الفتح : «حكم قائم : «هذه الانتهازية يرفدها حائل التزلف على الأخلاء : «إلى آخر ما ورد في رده من كتابات لا آية له لرد عليها : «لأنها دون
سعي الرد : «ولا أخجل القراء بها ، لأن قراءة «فصول - «فيا ألقى - لا يتبين أن يقرؤوا ودونوا لا يبنوا أن تكون سببا .

أضرب صلباً عن هذا كله لال لا أستطيع أن أبادل الدكتور متح عوري خللاً جليلاً ، فليست أعرهه ، ولا أريد أن أعرهه . وليس بيننا
وئمة تقيدية تخيفني على أن أجانب الصلابة في الحكم عليه ، وإنما أنا لا أجود أن أفسد عريه شعوراً واحداً لا لاني له : شعور الرأفة . إزاء
أرض رجلا صلبه . الفروسي لا تستغرب مكانته العلمية ، بله صوابه أمام كلمة نقد ، ولا يجهل أن قتال فيه كلمة حق
(أو ما يبدو له الحق) فإذا به يحظر نفسه وفقاً من الحالات ، وإذا به يسكت عن التأييد الحقيقي لاني أعلمها فيه (مثل أخطائه اللغوية في
السير الذاتية) ، فيسكت في قضاياه أمامه لا صاحباً لها ، ويكتفي . تلكه أنه عن عيوب جديده في فهمه .

[illegible]

أقول : من المصعب أن يتصلح منع عيسى من ليزيز العظيم والدة له ، ثم لا يأخذ عن ليزيز بعض الفضائل . وأوها الصلاة الفكرية إن هذا المدارس الذي يترولق الأرض تحت قدميه لأن نالها قدومه لا يمتنع . لها يمتنع . أن ليزيز قد عاش حياة فكرية كلها تضال ومعارضة . وأن الخلاف في الرأي يقع من ناحية الأهمية في الصمم ، وأن تفاوت التقدير أمر طبيعي في الدراسات الإنسانية ، حيث الدورق الشخصي . مها استحك إلى المعايير الموضوعية - ظل عاملا بوجهة وقوة لاعتاد لا ينكرها إلا كميّار .

كيف تفسر نعمة منح عيسى الطاهرة ، وقوته الشجاعة على كاتب لا يعرفه ، ولم يتقاطع لها طريقان ؟ لا تفسر لذلك ، عندي ، إلا أن يكون التقدير أصابعه في مقلتي : أنه يصر ، في أمثالي ، بالخالق المسبح الذي يصور كائنه ، ويظلم نفسه فيه (ولم أجد أحد المشايخ على رسالته أن

يكون قد نبه إليه) . وليس كالحق إيلاما وإيجاعا . ومن الواضح أن نقدي قد منّ الأوصاف العاروية المرفوعة في كتابنا فاضلق صارعا لاحنا . ولو كنت متجيا كما يقول لما كنت ذلك نصف الألف الذي يعاتبه لأنّه يرفق أن ما أقوله قد أصاب مطلع النصاب . إن أظيل في هذه النقطة ، ولن أخفيت إلى آلام كتابنا كلاما جديدة .

ومن عواشي الرّاء أن نرى كتابا يريد بأنّ رسالته هذه قد أفرها عميد المسترقين د. ١. و. جيب ، والنكسر ولم لايمر ، والنكسر حميد مصطلح بدوي من جملة أوكسفورد ، والنكسر مالمكرم ليون (وصواب Lyons لا Lyon) من جملة كمبروج ، ثم يصب : « هؤلاء هم بعض الأعلام الذين أفرأوا الكتاب إحصاءا ونشرأ ، ولطعم في كل حرف الأستاذ ماهر وعما بدعيه في نفسه من كآل الطم ، وما يجرى في عروشه للكتاب من صلاو وشومح – ناز من النكرات ، . وأقول : كلا ، ليس هؤلاء بالنكرات ، إنا هم أصحاب علم وفصل . ومحاولة الكتاب البسي والقيمة بينهم وبين محاولة ملاحظة مكفوفة . ولا أدل على ههناى لهم من قن في محالا – لا أقنه قد رآه – عن كتاب النكسر مصطلح بدوي ، ومعلم نقدي إلى الشعر العربي الحديث ، (النشور بالإنجليزية) ظهر في مجلة الثقافة ، القاهرة (أبريل ١٩٧٦) حاول أن يبي الكتاب حله من الشعر القديم . لكن ركة هؤلاء الأعلام الكتاب لا تنهض دليلا على تنهض أدبنا ، وأرواح : أنه جدير بالنشر ، وهذا ما لم أنكره ، ولا جازي لم يخلد أن أشكلك فيه . إن كتاب النكسر عروى جهد لا بأس به ، وليس أسوأ من أعمال كثيرة أخرى ، وهو – بهذه المقاييس – يستحق أن ينشر وأن يقرأ . لكنه يصحح أيضا أن ينقد ، مما كان النقد موحيا لرقه ، وطعنا لشماع عطف من النكسر والنكسر .

ينهي النكسر منح عروى بالانتيابة وإلى أردت ، اهتمام حبة ربح مؤالية دعه إلى إصام عروشه للكتاب بين ما نشرته ، فصول ، من البحوث ، ألا لطعم هذا الكتاب الذي يرفق بما لا يرفق أني لم أظفر بالكتابة عن كتابه ، وما كنت لأفعل بالي به رغة أمال أخرى أجبر بالكتابة وأضيق ، أولا أن مجلة «فصول» – مجلة في شخص النكسر جابر عصفور نائب رئيس تحريرها – هي التي رغبني إلى في الكتابة عن كتابه . إن كتاب هذه النشور ينشر مقالاته في المجلات الأدبية المصرية – فهو لا يسي إلى غيرها – منذ عشرين عاما ، ولا يتطرر هذه ربة ربح مؤالية ، لكي يكتب عن هذا أو ذاك ، بل هر قد هصر في حق كتب كثيرة كتارة تسأل التعلق لكي يكتب عن رسالة منح عروى الجامعية .

أشرت إلى ما يعور طعنا منح عروى من أغلاط ، وقد آن الأوان لكي أزيد هذه الإشارة بيلا : إنه بنتم رده بقوله . «إذا كان الكتاب ، في رأيي ، خيرا من الإصطاف الحقة ، فلماذا إحصاءه عارضا ، وتناوله ناقلا ؟ وشغل به قراء فصول مفضلا ؟ ، وأجيب على هذه الكلمات بقول : لأنه ، على وجه البقة – يفتقر إلى الأصالة ، ولأنه – على السطح – يومها – فقد اجلي أن يجرى من مجلة في مكانه الصحيح بين الدراسات ، ويترن بسطاسي لا جمالة فيه . رعا ظن القوم في جامعة كاليفورنيا . بكل ، أن صاحب ذلك أني بما لم تستطع الأوائل ، وربما ظلت أبجبال – فربة عن أحب العربية – أن هذه الأطروحة الجامعية قد أعانت إلى المعرفة جديدا . ولذا كان من الواجب أن تضع النقاط فوق الحروف ، وأن تضع النكسر منح عروى في مكانه من البعير أو الجبس ، وسرى – إذا كانا برجال من أسبال إدوارد سيد ، ومصطل بدوي ، وصمد عتاني ، وعبد الوهاب المنسي – أنه لا يحد أن يكون دارسا خفيف الوزن .

يستنكر النكسر منح عروى حريق في محاولة تصنيص الكتاب ، ويقول . «من الواضح ، بالاستناد إلى ما تقدم بيانه ، أن الكتاب قابل ، إذا ، للتصنيف ، وأنه مندرج ، بالثاني ، تحت باب «علم الاجتماع الأدبي» . وأقول . لا تتنافس بين حريق في تصنيص الكتاب وانتقال . بعد لأى – إلى أنه أقرب ما يكون إلى علم الاجتماع الأدبي . فالحيرة مجنبا أن الكتاب لا يلى بكل مصطلحات هذا اللون من المباحث (وقد عددت لكتابنا بعضها) كما يجعل انضمامه إليها موضع شك ، أو موضع خلاف على أحسن التدبر . إن كتابه كفاف . لا لون ولا طعم ولا رائحة . ونحن نتطلب في الكتاب – ناقلا أدبيا ، أو فلسفيا جازيلا ، أو عالم اجتماع أدبيا – أن يكون ذا شخصية فكرية وعلمية قوية تترامى من وراء النشور ، وأن يكون ذا معتقدات واسعة (سواء وافقنا عليها أو خالفنا) ، وأن تكون لديه فرضية فكرية أو حجة منطقية قابلة للإثبات أو الدحض . لكن النكسر منح عروى لا يملك من هذه المقومات شيئا مذكورا . إن عطفه أمام النقد (وهو عطف نفسي) لا يجالده سوى عطفه أمام الأفكار (وهو نقص فكري) ، فهو ، في كلا الحالين ، يستعصى بالاتصال على الفكر ، وبالفرع عن التعليل ، وبالتفكير عن البرهان .

وليس أدل على هذا النقص من قوله . «أراي مؤازا – مرة أخرى – بالإشارة إلى ما في حكم الأستاذ ماهر من تافس صريح إلى بذالي بالاحكام ، بالقيمة الحالية : لشراء قيمة شعروهم الحالية – في رأيي ، «قيمة مواضعة» !!» (علامة التهجيب من عند الكتاب ، كما أن لكه علامة تعجب واحدة) ليعلم منح عروى – إن كان قد فاته أن يطم في هارورد – أن التحليل الحالي لا يقضي أن يكون موضوع التحليل ذا قيمة جازية . فهو يصب على العمل الحيد والعمل الردي والعمل المتوسط سواء بسواء إنه منح بدوي وليس حكا قريبا مسقا والقيمة الزمنية قد تكون . من بعض الزوايا . أكثر إدارة وأعظم دلالة من القيمة الحية . وذلك لأبها أن تم على هذا النقص : أن ذلك يؤكد القيمة الحالية إلى تقصصها على عو قد يتعدا إدراكه في قصيدة أخرى جيدة تكون هذه القيمة ماثلة بها شائعة على عو قد يفسر القارئ . ويعطل مكانه القديمة . وذلك لفرط ما تستحوذ على الانتباه وتلقى شبكة من الشعر المموى والفطلي على وعي الخلق وشعوره .

قلت إن القيمة الحالية لأجل الشعر الذين يتناوهم النكسر منح عروى قيمة معدومة ، ويطلق كتابا على ذلك بقوله . «وسمك الأستاذ لا يتطرى على التافس الواضح فحسب وإنما هر ، فرق ذلك ، حكم فاسد لأنه يجري دون لفظ ، ويمثل هذا التعميم الكاسح على

شعراء العصر جميعاً دون تمييز.. أضحى هذا؟ أم إلى ما نلصق : « إن أغلب الشعراء الذين يتناولهم – باستثناء البارودي ومطران وشوقي وساطع – شعراء ذوق إجاز ، ولكنه إجاز متراخ » . لكن انتقال الناقد الغالب على أغلب هذه السطور ، كما أسلفنا كانت التطوير التي أوجبتها كتابته ، وربما كنت قد أسرفت فيها ، من مثل قول : « عرفت طيب للناظر الأجنبي » ، « صدى المؤلف صالية في مجموعها » ، « إن سيطرته على مادته الضرورية كدأ وكيفاً .. طيبة » ، « درجته الشعر العربي إلى الإنجليزية حسنة في مجموعها » ، الخ ..

يقول الدكتور منح عسري : « الحق أن الكتاب قد أمد ، أصلاً ، في مجال ما سمي بالإنكليزية Interdisciplinary وهي في طليعة ما استجد في الجامعات الأميركية الكبرى « كهارفرد ، و« فريفا » من أنواع الدراسات المشتركة التي تهدف إلى توسيع آفاق المعرفة » . إن الربح – فيما يبدو – يأتي إلى حرب منح عسري متأخراً . لهذه الدراسات القائمة على تداخل الأساليب الفكرية يرجع تاريخها في الغرب إلى خمسين عاماً على الأقل ، وليست بالجددة التي يزعمها كاتبها . وكما أن قاري كتابه الذي صدر في عام ١٩٧١ لا يجوز بمخاطره أن في الدنيا مناهج قديمة من نوع البنيوية ، أو ما جد البنيوية ، أو الشكلانية ، أو حتى « النقد الجديد » ، فإن منح عسري لا يجوز بمخاطره أن هذه الدراسات المستفيدة من فريفا مناهج مفردة ومعروفة – في هارفرد وفريفا – وأن نغذ بحلالت مخصصة لهذا النوع من البحوث كانت لصغر في عام ١٩٦٤ – حين أمد رسالته – وقيل لذلك . لكن كاتبنا عبده العلم ، ترفلت عند أفكار القرن لثاني ومناهجه . ولست أزاعده على ذلك (لأن هذه المناهج قديمة) وإنما أؤامده على معارضة وضع الخمر القديمة في زقاق جديدة ، وأدعاه أن ما تشعب بها وحدها في طليعة ما استجد في الجامعات الأميركية الكبرى . « إن سمي كتاباً إلى الجدة تشعب حقا : لأنه لا يبدو أن يكون طارفا في يوم آسن ، أو في سبات دوحيا طليق لم يجد من يرفلعه منه .

وكما صوبت لكتابته – في عرضي – بعض اصطلاح الإنكليزية ، أستطيعه عارفاً أن أصوب له قوله عن خليل مطران : « أحله على رأس مدرسة التجديد ، وجعله بحق ماحداً ماضيا لقيام الحركة الرومنطيقية » ، وعن مطران وشوقي : « لئلا كاله عهدهما القرنين الجديدين والمحدثين للاتجاهات الشعرية المطافعة من بعدهما » ، وعن عبد الرحمن شكري « الماهد المباشر لظاهرة الرضي » ، ليس في مصنفات العربية كلمة « ماهد » ، وإنما هي رقابة أصعبية لا تليق بمن يصدى لتدريس العربية خارج البلدان الناطقة بها .

ومن خلال الضمار كتابته إلى النصح – وهو الذي يتيسر بالافتقار إلى « التواضع العلمي » – كلمات التناء التي يقدمها ، متتارفا ، على كتابه ، لا يجد في ذلك خباية ولا حرجا : « لم يكن ما قلته فيه على جوده » ، « أسأله البحث » ، « ليس أدل على ما في الكتاب من إضافة حقة من ... » ، « الإسهام الأول والفريد من نوعه » . هذه بعض الكلمات التي يصف بها المؤلف كتابه ، وكان الأجدر – لو كانت حقا – أن يدع لغيره قولا . لكنها الترجمة للفرقة ، والمترافق النفسي والوجداني والفكري عند مرحلة من المرحلتين ، وبين الرضا الكلية من حروب الذات . انظر إلى فرقة ، وكأنه ناشئ ، يقرأ أسفاً مطعرا لأول مرة ، واضعبي معي حين يراه يقول : « فرحت بادئ الأمر بوجود اسمي » . على غير تقوى سي أو توفيق – بين عدد من مشاهير الأدباء . لست أدري كم بلغ الدكتور منح عسري من السن – وإلى لأدعه له عطفا بدوام الصحة ، وطول العمر – ولكني وألني من أنه قد جاوز – أو ينبغي أن يكون قد جاوز – مرحلة الفرقة برؤية اسمه بين مشاهير الأدباء . !

لقد كنا – علم الحق – نضمر الرافق بالمؤلف ، ونجهد – قدر طاقتنا – لإبراز نواحي الترفيق في كتابه . لكننا الآن – وقد رأينا نموذجاً من أطلال الفكرية وجوهه انطسية – نرانا في حل من أن لنقومه بلا جملة ولا ترفق ، وموعدها معه في كتابة قراءات في الأدب العربي المعاصر : القصة والقصص (وقد وضعه بالاشتراك مع الأستاذ وليم بوزر) ، وكتابه « عتبارات من الشعر العربي الحديث » ، (وقد وضعه بالاشتراك مع الأستاذ حامد الجبر) ، لكني أجور الشطب من الملاحظة متحيزاً ودافساً ، وأظفاره إلى أحسن القوي العربية والإنجليزية على السواء ، كي يعرف من لا يعرف أفكار الرجال ، وكذا تنطلق على الأفرار من الأجانب دعوى هذا الذي لم يستكمل عدده من مناهج النقد وتطورات الفكر ، بل لم يستكملها من حروف الحر الإنجليزية واسم القاطل في لغة سيوره والاطليق .

● حاشية عتابة غير علمية :

نذكر – على سبيل الشكوة والعبرة – هذه القفاذ من أوهام المؤلف في كتابه « قراءات في الأدب العربي المعاصر » ، (ولعله لا يلي بالقصة على ، زيله في التاليف) ، إلى أن نلغ في بالغة الفصل والتعجب المستطفي .

ص ٢٢١ يقول عن نجيب محفوظ : « إلى أن نلغ في بالغة الفصل والتعجب المستطفي . »
He began his literary career in the thirties with a number of historical novels, among them A bath al- aqdar, Radubis and Kifah Tibah among them ترمي بأن لنجيب محفوظ روايات تاريخية غير هذه الثلاث المذكورة ، وهذا واضح البطلان لأنه لم يكتب روايات تاريخية غيرها (وإن كان قد ترجم كتابا لجيمز جيكي من مصر القديمة ، وكتب قصصاً قصيرة من وحي التاريخ الفرعوني) . وكان الأجدر بالمؤلف أن يكتب namely أو viz قبل إيراد أسماء الروايات الثلاث .

لكن من يدري ! ربما ورد علينا الدكتور منح عسري بأن نجيب محفوظ ينشر الآن – في عام ١٩٨٣ – رواية تاريخية هي « أمام العرش » (في مجلة « الأناقة والفيلزيون ») ، وأنه في كتابه الصادر عام ١٩٧١ كان ذا بصيرة تتلوه تسبق الأحداث بألفي عشر عاماً ، وقد تجلت – بصيرته الصافية – هذه الرواية التي عاد بها محفوظ إلى بداياته الأولى !

ولا نكاد ندرج من هذه الظلة العميرة حتى نهابنا في الجملة التالية طعنة تاريخية .
 Then he turned to realistic novels depicting contemporary Egyptian life, beginning with Khan al-Khalili (1941).
 كلا إلى أنه كانت فاتحة روايات محفوظ الواقعية ذات المهاد المصري هي «القاهرة الجديدة» ، أو «طبيعة في القاهرة» ، الصادرة عام ١٩٤٥ ، لا «خان الخليلي» الصادرة عام ١٩٤٦ .

وفي الكتاب الكثير ما يحتاج إلى تنقيح وحذف وإضافة . لأنه قد صدر في عام ١٩٧١ وقد جدت أمور كثيرة منذ ذلك الحين . مما نرجو أن يتداركه منحه محوري وزملاء في طبعة لاحقة . خاصة أنه - كما يبدو - كتاب مدرسو مفرد على بعض الكليات الجامعية الأمريكية : عند منحه محوري أن نجيب محفوظ مازال مديراً لمؤسسة دعم السبعا (ص ٢٢١) . وهو يذكر من مسرحيات الدكتور يوسف إدريس «ملك القط» ، و «السلطة الخرجية» (ص ٢٥٨) مخطئا أن له أيضا مسرحيات «جمهورية فرحات» ، و «الفرار» ، و «الهزلة الأرضية» ، و «المخططين» ، و «الجنس الثالث» ، ويذكر أن له رواية «الحرام» ، ناسيا روايات «الغب» و «البهاء» و «نيويورك ٨٠» . وعندنا أن إحسان عبد القدوس فازل «ليسا لغيري» مجنى «صباح الخير» ، و «روز اليوسف» (ص ٢٩٢) . ويذكر أن جبرا إبراهيم جبرا «روائي وشاعر ونالده أدلى» (ص ٣٤١) فهذا أضاف كلمة «ومترجم» حيث إن ترجمة شكسبير وفركيز ليست أقل مفاعلة ؟ ويذكر أن ليلى بطيكي في مطلع الطد الثالث من عصرها (ص ٢٥٥) فهذا زادها جريلا في وادي السين ؟

أغلب الظن أن كاتبنا ينسب إلى هذه البسطة لأنه قد أسم أخيه من كل نقد . ونام - كما يقول الناصر الإنجليزي - على أكابر علمه ، ناسيا أن الأكابر ليست كلها سواء ، وأن للتاريخ ثلاثة بطلانها موزة ومختلفة .

وأودع هذا كله لأسباب كيف أباح الكاتب لنفسه - في هذا الكتاب - أن يجري قلعه في نصوص الكتاب العرب - وبهم رجال من طلبة طه حسين ، وعمودوهم ، وأحمد أمين (الذي أحياه منحه محوري - بقلعة قاهر - لافا) ، ونبج محفوظ ، ويوسف إدريس ، وجبرا إبراهيم جبرا - لكي - يختصر قطعة وصفية سرقة الطول ، أو يخلق إطارا منطقيا لتصل مترج من سبائه في رواية ، (ص ١١ من التصدير) . أهدى هي أماليات الترجمة الأمانة ؟ لا أقول للدكتور منحه محوري ما قاله القديس بوسنا اللاهوتي في حرام سفر الزلزال : «إن كان أحد يريد على هذا يزيد الله عليه الصلوات للمكثرة في هذا الكتاب . وإن كان أحد يخلف من أقوال كتاب هذه البسطة يخلف الله نصبه من سفر الحياة ومن المدينة للخدمة ومن للكثرة في هذا الكتاب . لا أقول له هذا حيث إن الأهل الأمانة ليست عندى كما مقدمة فخرها الصلوات ، ويكون الإلتزام بها نوعا من الجس للخدمات ، ولكنها على الأقل إبداعات بشرية ينبغي أن تعامل باحترام . وأسط مظاهر الاحترام أن تقدم النص كما تركه صاحبه دون حذف أو إضافة . يدور الدكتور منحه محوري من أنى أعطينه كما لو كان أحد الطلاب عندى (ومن عاقب - كما يعلم طلال - أن أعطينهم معاملة الراشدين المسكين) ولكن ما حثني إذا كان يسبي - فساء طيلة إلى أوليات البحث العلمي وأبسط مظاهره وهي دقة الطول ؟

لذا أقتلنا إلى كتاب منحه محوري وحامد الجبر «تضاربات من الشعر العربي الحديث» ، وجدنا من مظاهر الخطأه إلى الدقة قوله (ص ١٨) : إن ملاقة جبرا إبراهيم جبرا من «الأدب العربي الحديث والغرب» منقورة في المجلد الأول من «جيزال أوف آريابك ليرنظر» (صحيفة الأدب العربي : لايدن ، هرتا) والصواب : المجلد الثاني .

وفي ترجمة بيت صلاح ليكن من قصيدة «ملاحة الفاهر» (ص ٥٧ - ٥٨) :
 وفطمت مانيق وبين الأرض من صلة وود

And served all kinship and love between me and earth
 served لا severed : إننا الصواب

ومن ألكاهية هذا الذي ينسب على «المجلد الخامس» أنه يترجم قول خليل حاوي في مقدمة قصيدة «البحار والمروحي» .
 أبحر إلى ضفاف «الكبح» منبت الصواب (ص ٦٠)

Set sail for the banks of the Congo that fountainhead of Sufism
 إلى

أي كونغو هذه ؟ كونغو برازيل أم كونغو كينشاسا ؟ إن المراد نهر الكنج Ganga أو Ganges المقدس من أنبار لغند . ولئن كان له لاه ألسمع به في دروس الجغرافيا (وما علما قبل الآن أن الكونغو اشترت بكوبا مهادا لتصرف) ، فقد كان خطابه لا يسع عنه في البيت ٣٩٥ من قصيدة «البحر» ، الأرض الخراب :
 Ganga was sunken...
 وفي ترجمته ليست صلاح عبد الصبور من قصيدة «أحلام القديس القديم» ١٤٨ - ١٤٩ :
 وانكسرت قوائم الأحلام

The vanguards of his dreams are shattered

يكتب

إعالم vanguards هي طلائع الجيش ، والمراد هنا هو القوام (جمع قادمة) primaries أو primary quills وهي كياريش جناح الطائر (في الجزء الثاني من المعجم الوسيط ، الذي أصغره مجمع اللغة العربية بالقاهرة : «القادمة إحدى ريشات عسكيار ، أو إحدى أروع في مقدم الجناح». الطبعة الثانية ١٩٧٣ ، ص ٧٢٠) باعتبارها متميزة عن الخواص secondaries أو coverts وهي ما دون قوام الجناح . هكذا يفسد المترجم الصورة للضمنة في بيت عبد الصبور بترجمة حرفية لا عمال فيها وهو يورد في القسم اليسرى عام ميلاد عبد الصبور ١٩٣١ (ص ٢٤٣) فهلاً أضاف ، في طبعة قادمة . تاريخ ولاته (١٩٨٩) ؟

ومن أنطلة المقارنه إلى المدة ترجمته عبارة «طبق التاريخ» (من قصيدة أدونيس «العرب والشرق» ص ١٩٨ - ١٩٩) إلى tunnel history's buried path . وبين الكلمتين فرق دقيق وما كان من الإسراف في التناول أن نتظر منه أن يهبط إليه . وللمذكور مقالة بالإنجليزية منشورة في المجلد الأول (١٩٧٠) من «جيزنال أوف آراييك لنتشار» (صحيفة الأدب العربي ، الناشر : ج . بريل . لايدن هولندا) ، عنوانها «لويس عوض : راهب منسى لحركة الشعر الحر» ، يذكر فيها أن لويس عوض currently (حاليا) يهبط منصب المستشار الثقافي والحرر الأدبي للصفحة الأدبية بحرية ، الأهرام» (ص ١٣٧) . فهلاً أحال الفعل للمضارع إلى فعل ماضٍ ، وقد أراح الله لويس عوض من «الأهرام» ومن غيرها ؟

ويكتب في نس النقلة اسم الشاعر المذكور طائ شكرى فسميه : شكرى طائ» (ص ١٤٣) . لا بأس ؛ فالأب يمكن أن يصبح لها ، والطفل أبو الرجل كما قال رودولف .

ومن عجابه في الترجمة أنه يترجم كلمة bay إلى couplet (ص ١٣٧) وإنما هي تعادل كلمة line ، على حين يترجم كلمة couplet إلى «هويت» أو «ثنائي» أو «مثنى» .

أكل هذا الشعر الآن إلى أن نلغز لكاتبنا (رغم كثرة مشاغل الفكرية) وأدع قارئه وفصوله أن يفصل في هذه الأمور وغيرها . إن الحق أبهج ، وأخطاءه المذكور منح عوري صراحة نصلك القارئ صكا . فليعطف ما أقوله هنا إن استطاع ، وليجده - إن شاء - إلقاءً للفتار ، وهجرة إلى البراز الطمي وحده .

تصويب

ورد في ص ١١٢ ترجمة خاطئة تركيبية (paradigmatic) . وترجمة استبدال (syntagmatic) والصحيح هو الصحيح



ments of innovation' in the work of the two poets in the domains of subject-matter, language, image and form. He stresses, eventually, the historical value of these 'rudiments', on the one hand, and their intrinsic artistic merit, on the other.

After this examination of the 'rudiments of innovation', the issue continues its exploration of common features in the poetry of **Hafiz** and **Shawqi** alike. Most studies that fall under this heading are concerned with the content of their verse. Hence our discussions of '**The Popularity of Hafiz and Shawqi**', '**The Poetry of Emotion**', '**Poetry and History**' and the echoes of '**The Social Reality**' in their work.

Nablla Ibrahim's '**The Popularity of Hafiz and Shawqi**' opens this section of the present issue. She dwells on the term 'popularity' as synonymous with fame and prestige but goes further to reveal its possible components. One of these is a creative communicability between an artist and a wide readership; another is having roots in a cultural storehouse implying a kind of collective wisdom that is inseparable from a certain cultural framework. Popularity, in this light, is indicative of a general immanent system, linking the poet with the recipient, and standing for the cultural customs that direct intellectual communication and determine the scale of values in a given society. **Nablla Ibrahim** proceeds to an examination of **Shawqi**'s creativity as an embodiment of a continuous cultural and civilizational system, dwelling on various aspects of his performance, both in linguistic and in dramatic verse. From **Shawqi**, the writer moves on to **Hafiz** to regard his creative effort as a different way of performing within the same framework. He may not be as comprehensive or as various as **Shawqi** but, like him, he retains the link with his audience.

Helmy Bedair's '**Poetry of Emotion in the Work of Shawqi and Hafiz**' stresses another aspect of content. The writer starts by rejecting the idea, common among some scholars, that the revivalist school in general - and **Hafiz** and **Shawqi** in particular - was a school of artifice producing polished verse rather than genuine poetry. Challenging this view, the researcher stresses the emotional dimension in the work of both poets. After defining the word 'emotionality', he proceeds from definition to applied criticism, drawing attention to the influences on **Shawqi** and **Hafiz** in all their manifestations as embodied in their various themes. From an evaluative angle, **Shawqi** is seen to be superior as a poet of history and drama; **Hafiz** as a writer of elegies.

We next encounter **Kassem Abdou Kassem**'s '**Poetry and History**'. Here an attempt is made to go into the theoretical roots of the relation between these two human activities, in their similarities and differences. The writer reveals the cognitive role of poetry from the point of view of a historian. He also points out the differences between historical knowledge and poetic knowledge. Specimens of the poetry of both **Shawqi** and **Hafiz** are given to highlight

the historical dimension in their work. They do not seem to have had a first-hand experience of all the events they described, but they resorted to metaphor and exemplification, exposing - incidentally - the historical reality they actually lived. The writer alerts the reader to the pitfalls of direct historical treatment of the poetic content, but asserts that this very content - if explored properly - could be productive of a kind of knowledge - such as no immediate materials at the disposal of a historian can afford - of the socio-political reality.

This brings us to **Mohamed Eweis**' account of '**The Social Reality**' as exemplified in the poetry of **Hafiz** and **Shawqi**. Poetry is, in this perspective, tantamount to a social document, capable of providing the reader with particular historical information. The study dwells on what seems to be various aspects of the social reality: general political frameworks as well as groups and factions to which the two poets addressed their reformist poetry.

Finally, we encounter a study by **Youssef Bakar** of '**The Influence of Shawqi and Hafiz on Ibrahim Tootan**'. Like **Shawqi** **Dalif**, **Bakar**'s study makes its point through a concrete model which happens to be the poet **Ibrahim Tootan**. The writer traces the roots of **Tootan**'s debts to the revivalist school, first as a student in Nabliis and later as a visitor of Egypt in 1922 who got exposed to the impact of the Egyptian literary movement. **Bakar** traces **Tootan**'s debts to the poetry of **Shawqi** and **Hafiz**, giving specific examples to show how he was influenced by their thought, wording and rhythms. He concludes that the influence exercised on **Tootan** by these two most prominent of Arab poets in the modern era does not detract from **Tootan**'s originality.

The issue does not stop here, however, but seeks to comprehend other dimensions for a more integrated understanding of **Shawqi** and **Hafiz**. Thus, we present a selection of documents meant to help the reader and student take a fresh look at the legacy of **Shawqi** and **Hafiz** alike.

'**The Literary Scene**' section opens with a critical experiment, conducted by **Erfan Shaheed**, on '**Shawqi and Pharaonic Egypt**'. The writer links **Shawqi**'s verse and prose in order to show the importance of the historical consciousness, as far as Egyptian history is concerned, in **Shawqi**'s work. He claims that this consciousness was not incompatible with **Shawqi**'s awareness of Arab history and his Pan-Arabism. '**The Literary Scene**' section, under the heading of '**Academic Theses and Dissertations**', reviews a bibliographical study, by **Saad Mohamed al-Hagrasy**, of '**Shawqi and Hafiz in Dissertations presented to the University of Cairo**'. This is part of an integrated bibliographical work, supervised by al-Hagrasy. Following reviews of two volumes of modern poetry, our issue concludes with a discussion of **Mounah Khouri**'s '**Poetry and the Making of Modern Egypt**', formerly reviewed by **Maheer Shafik Farid** in our previous issue.

(Translated by Maheer Shafik Farid)

writer's goal is to point out the similarities between *Lays al-Sutah* and modern fiction on the one hand, and the classical *maqama* on the other. In both cases, the frame of reference is the fixed features or characteristics pinpointed by critics of the *maqama* and of modern fiction alike. Among the elements of the *maqama* retained by *Hafiz* in *Lays al-Sutah* are: the narrator-litterateur, fantasy, digression and repetition, didacticism, both social and lingual. To these are added some modern fiction techniques. The addition, however, does not make of *Lays al-Sutah* an integrated work of fiction. It has no unity, excitement, richness of characterization, variety of dialogue or integration of action.

A different tendency is represented by *Fadwa Malti-Douglas*'s 'Textual unity in *Lays al-Sutah*'. Here the unity of the extant text is taken for granted *a priori*, and the writer's concern is rather with looking for the constitutional elements that go to the making of that particular unity. The search for the book's unity is conducted on two synthesizing levels: on the one hand, there is the axis of juxtaposition (syntagmatic) on the basis of which elements of narration are conjoined. On the other, there is an opposite axis (paradigmatic) implying similarity or contrast, thus joining the elements of narration and making distinction between them at the same time. The study dwells on the contextual functions of dialogue and allusion and the correspondences between the text in question and absent texts. It also draws attention to the functionality of language in the text as a unity and its correspondences with its seven divisions. Special attention is paid to the seventh and last of the *Nights with Sutah* in an attempt to show how it corresponds to the other nights in an integrated textual unity, thus concluding that *Hafiz*'s work is one of the 'creative compositions in the Arabic literary tradition'.

Following these two opposed studies - *Samaan*'s and *Malti-Douglas*' - we move into another section of this issue: one in which both *Hafiz* and *Shawqi* are considered together, as part of a broader poetic movement, namely the revivalist school. *Gaber Asfour*'s 'The Poet as a Sage' is a preliminary reading in revivalist poetry. The reading takes for its point of departure *Hafiz* and *Shawqi*, tracing both poets back to their master *al-Barudi* and including contemporaries like *al-Rusafi* and *al-Zahawi*. *Asfour* seems to find the distinguishing marks of the 'Poet-Sage' as an archetype. Involving as it does cognitive and ethical dimensions, it connects the revivalist poet with classical poets on the one hand and distinguishes him from them on the other. On a third level, it points out some functions of poetry peculiar to himself. Not only does the study dwell on the concept of poetry combined with wisdom according to the revivalist poet; it also depicts the various roles of the revivalist Poet-Sage in the world at large. In relating him to the *vates*, the Philosopher, the Teacher and the Historian, *Asfour* points out a number of signifiers and what they signify, thus clarifying the vision immanent in revivalist poetry.

Shawqi Dail's 'Hafiz, Shawqi and Egypt's Leadership in the World of Letters' has a different flavour, and is written from a different perspective. The emphasis here falls on the poetic role played by Egypt's three major poets - *al-Barudi*, *Hafiz* and *Shawqi* - in promoting the modern poetic revival. *Dail* traces back the historical roots of this revival, examining its various facets and highlighting the main characteristics which made of *Hafiz* and *Shawqi* the two most important Arab poets in this modern revival. The writer dwells on the nationalist, patriotic and historical dimensions in the work of both poets, seen in relation to Islamic and Eastern dimensions with roots in Pan-Arabism and Islam. Not the least remarkable of *Hafiz*'s and *Shawqi*'s achievements was their reconciliation, in their poetry, of reformist tendencies with nationalist anti-imperialistic feelings. No wonder the Arab world found in their poetry the most eloquent expression of its dreams and aspirations. Egypt, in particular, found in them poetic leaders, having waited long, in vain, for a poet of their stature.

In harmony with *Shawqi Dail's* view is *Abdullah al-Tayeb's* 'Poetry According to Hafiz and Shawqi'. Again the link is stressed between *Hafiz*, *Shawqi* and *al-Barudi* on the one hand, and between the first two of these poets and the literary tradition, both remote and near, on the other. A value-judgement is implied in *al-Tayeb's* comparison between *Hafiz* and *Shawqi* on the one hand, and the superior *al-Barudi* on the other. *Al-Bussairi's Burda* is also seen as superior to *Shawqi's* poem on the same theme. The writer establishes a connection between *Shawqi's* and *Hafiz's* poetry and the nationalist feeling to which they gave expression in works treating of political and social themes. Reference is also made to the characteristics of *Hafiz's* elegiac poetry and to *Shawqi's* inventions in the field of verse drama. The writer dwells at length on some significant poems by both poets. He gives a linguistic reading of three *Shawqi* poems noting similarities and echoes, where the poet's relation to the poetic tradition is concerned, and never hesitating to make value judgements. *Shawqi* and *Hafiz* are seen, ultimately, as two major poets, of a high stature, but intrinsically inferior to *al-Barudi*.

Next, we come to a paper by *Abdel Aziz al-Mukallih* moving in a different direction - different, that is, from *al-Tayeb's* linguistic reading. His subject is the relation between *Shawqi* and *Hafiz*, on the one hand, and 'the rudiments of innovation in the contemporary poem' on the other. *Al-Mukallih's* point of departure contrasts with *al-Tayeb's* conclusion. He stresses the importance of innovation and throwing away the fetters of the past. In his scale of values, there is ample room for a dialectic of tradition and contemporaneity. This entails a negative view of *Hafiz's* and *Shawqi's* relation to the literary tradition, but he stresses, all the same, the merits of the two poets as pioneers of a poetic renaissance and forerunners of innovation. *Al-Mukallih* dwells at leisure on the 'rudi-

Ali Hindawy's paper, on the other hand, dwells on one aspect of Hafiz's sentence structure, namely the 'nominal sentence' in his *diwan*, affirmative and negative alike, and as an intensifier. He describes different types and various forms of Hafiz's nominal sentences, enumerating their deployment and repetition, comparing the results with statistical data drawn from an examination of two classical anthologies: *al-Mufadalat* and *al-Asmayyat*. The comparison reveals a similar recurrence of certain forms of the nominal sentence in Hafiz's poetry, on the one hand, and in these two anthologies on the other. This is accounted for by Hafiz's cultural background and his close relationship to the classical Arabic tradition. In registering grammatical characteristics of Hafiz's sentences, the researcher makes a number of remarks about the significance of Hafiz's grammatical structures. He also comments on his use of inversion as a way of emphasis.

Following this study of the 'nominal sentence' in the poetry of Hafiz are a number of papers that take a different direction. They start with a consideration of Hafiz's conception of poetry and end with a study of his work in the light of the socio-political reality of his times, throwing light incidentally on his so-called material and spiritual 'misery'.

Abdel Rahman Fahmy, author of 'Hafiz Ibrahim's Poetic Concepts', starts with a caveat: Hafiz had no integrated theory of poetry; only a sprinkling of opinions scattered in his published *diwan* and in his prose works. While claiming that certain 'poetic concepts' could be extracted from these scattered remarks, Abdel Rahman Fahmy warns us against naive acceptance of them. For one thing, Hafiz would occasionally say what he does not really mean, in deference to critics whom he respected or feared, without always believing in what he said, or - if he really believed in it - without being able to put it in practice. For another, Hafiz's views of poetry went through various stages of development in response to the changes of his cultural milieu. If we add to the above that Hafiz's work has not been published or edited definitively up till now, we can have no doubt in our minds at all that his 'poetic concepts' should be handled with caution.

In the light of this warning, Abdel Rahman Fahmy proceeds to pick out some basic concepts of poetry in Hafiz's thinking, especially those relating to his conception of the nature of poetry and what this would entail, as - for example - in the battle of the ancients and moderns. Fahmy tries to avoid the pitfalls to which he has drawn attention by always seeing Hafiz's poetry in the framework of the age. He reads Hafiz's pronouncements on poetry in the light of political developments and changes of the social milieu.

In a similar vein, Ali al-Battal writes on 'Hafiz's Poetry in the Light of Socio-Political Reality'. He is guided, in this study, by some basic tenets of the sociological approach to literature. Starting with a description of Hafiz's place on

the social ladder, he proceeds to examine his relationship with social forces in his times and finds in his work a certain degree of social consciousness. Al-Battal affirms that the sum-total of the complex socio-political conditions which surrounded Hafiz was a handicap against playing the role for which he was by nature qualified. He kept wavering between conflicting political factions, but he always retained - against all odds - a nationalist voice that gave expression to the aspirations of the Egyptian people, especially when a political conflict raged over the incident of Denshaw. It seems that Hafiz's peculiar social stand was responsible for his being so close to the pure Arabic tradition, compared with Shawqi who underwent the influence of Western culture. Hafiz has always been the voice of the masses, harassed by poverty and oppression, in contradistinction to Shawqi, the aristocrat who looked in the direction of the West.

The question, however, crops up: to what extent was Hafiz's misery real? Was it a kind of propaganda inspired by sympathy for him or was it a historical fact? Was it due to his personal behaviour or was it a product of his position in society? Such are the questions to which Ahmed Mohamed Ali addresses himself in a paper by the title 'Hafiz's Misery: Fact or Fiction?' For an answer, the writer resorts to a kind of historical tracing of his subject. He examines and verifies the evidence extant in a way not far from that of the *uṣṣāna* of the *būdhī* (tradition), making use of 'jarih' and 'ta'dīl'. Paradoxically, he concludes that Hafiz's 'misery' was a popular myth with no grounds in reality. This becomes plain if we take into account the material facts: Hafiz's social origins; his salary as a civil servant; his well-known extravagance. The way he squandered money on himself and his friends, and the inevitable comparison with the rich Shawqi, are responsible for this false impression of misery.

Ahmed Mohamed Ali's study is not far removed from the study of Hafiz in the light of the socio-political reality, or the study of historical *données* having to do with the poet's biography. This tendency, however, is at a far remove from stylistic studies. It is the age-old opposition between studying literature from within and studying it from without; it also points to the paradox of looking for an aesthetic value in linguistic characteristics and the search for historical or social facts through poetic texts or anecdotes clinging to them.

This methodological opposition can be clearly seen in the case of Hafiz's prose, especially Layli Satah (*Nights with Satah*), being a concoction of *kisa* (story) and *maqama* (assembly or discourse). These are two separate genres, with characteristics preceding the work in question; preceding it - that is - as a unique structure with peculiar features and not merely a response to earlier components.

The first tendency is represented by Angele B. Samaan's 'Layli Satah: *Kisa* (fiction) or *Maqama* (assembly)? The

mode' resorting to paradox, colloquial expression, striking joke and irony, in its rhetorical sense. While the first mode is one of muscularity and magniloquence, the second has a popular flavour. The poet may, however, combine the two modes in the same context, or in the same line of poetry, to produce a deliberate rhythmic or semantical cacophony. At other times, he may produce something in-between, especially where the context involves some sort of folkloric lore. *Shukri Ayyad* explores in depth the 'familiar realistic' mode revealing its linguistic manifestations. These take the form of neologisms, colloquialisms, sarcasm and irony. Deviating as it does from the 'grand manner', with its grandeur and serenity, this mode implies a social vision that is keenly aware of historical anachronisms and social change. The stylistic type becomes, therefore, a way of self-expression as the self finds itself in the midst of a circumambient social milieu.

Next, we come to *Ahmed Tahir Hasanin's 'Hafiz Ibrahim's Poetic Diction'*. This is an approach to Hafiz's poetry from a different angle, different - that is - from Ayyad's 'stylistic types'. Hasanin's study is based on a certain value judgement, namely, that poetry is a linguistic structure. The distinguishing mark of a poet is his greater ability to organize and employ components of this structure. In the light of this approach, the linguistic study of a poet's diction is a way of gauging value on a strict linguistic basis. It should be corollary with a horizontal reading of the way a poet conjoins his words in the same line, and a vertical reading of the way certain words, or word-groups, are represented in a poet's work. Hasanin concentrates on the metre of Hafiz's 'poetic effusion': how it, more often than not, starts with a clear-cut «I», making its appearance at the very start of the poem, and later emphasized by a striking repetition of the first person singular. In this effusion, the relationship between the addresser «I» and the addressee «We» is one of harmony. The quality is more apparent than real: for the self reflects the milieu and gives expression to its feelings and aspirations as well as addressing its 'effusions' to it. This dual relationship is characteristic of Hafiz's poetry: it distinguishes it from, say, the poetry of the romantics. At the same time, it dictates recurrent and significant uses of the poetic diction. Most important of all, his diction is characterized by repetition and symmetry. The repetition is related to collective recital in which the «I» addresses the «We» or stems out of it, the symmetry - on the other hand - has to do with rhythmic proportion and calls for the use of certain metres. Combined with this dual relationship is a characteristic phonetic feature: namely, opening the poems with the letter *fā* (f), recalling by its very nature tense and verb. This recollection of past modes is related - in turn - to another phenomenon characteristic of Hafiz's poetry: his use of allusion. His references to names of people and places are a significant feature of his poetic diction. It combines with other ready-made linguistic formulations and colloquial expressions to effect a homogeneous duality of the «I» and the «We». The question, however, arises: does this significant duality have any

thing to do with the way he deploys metres and varies rhymes? Perhaps statistics can provide us with an answer. Hence, *Ahmed Tahir Hasanin's* study ends with some tentative statistical tables, seeking to point out the significance of the homogeneous duality described above.

In the light of these premises, we may see a link between the study of Hafiz's 'poetic diction' and the study of his 'stylistic types'. Both perspectives have this much in common: they start with a stylistic signifier - in the text - and move hence to a signified that may occur out of the text: it may be a social vision - if we adopt the 'stylistic type' approach - or it may be an identification of the «I» and the «We», if we choose to concentrate on the 'poetic diction'. Stylistic approaches, however, vary in this issue: they pay attention - at least - to the formal repetition of stylistic phenomena without concentrating, necessarily, on immanent significance, whether inside or outside the text. The analysis may, therefore, be merely descriptive. Such are *Mohamed Abd al-Muttalib's 'Typical Repetition in Hafiz's Encomiastic Poetry'* and *Ali Hindawi's 'Sentence Structure in Hafiz's Diwan (Collected Poems)'*.

'Typical Repetition in Hafiz's Encomiastic Poetry' relies, for procedural mechanism, on a kind of reconciliation of some *données* of modern stylistics and some concepts of classical grammarians and rhetoricians. It takes into account, however, *Mohamed Abdel Hadi al-Tarabulsi's Characteristics of Style in al-Shawqiyyat (Poems of Shawqi)* (Tunis, 1981). The study starts with an invitation to effecting a rapprochement between 'classical rhetoric' and 'modern stylistics'. On the basis of this conciliatory approach, it seeks to classify recurrent rhetorical components in Hafiz's encomiastic poetry. Encomiastic lines in Hafiz's diwan are counted to point out their high percentage in comparison with other kinds of verse. *Mohamed Abd al-Muttalib* then notes phonological and semantic forms of repetition, such as 'tashrif' (division of a line of verse into two hemistichs with the same rhyme). Statistical rates of this method are examined in relation to cohesion of wording. The study then concentrates on 'tajnis' (puns), stressing its connection with the completion of significance, association through juxtaposition, and the creation of an auditory echo. The reader then dwells on formal repetition, by which is meant the repetition of a particular form of speech, to attain rhetorical goals such as 'tadid' and 'tamsiq'. Concomitant with these qualities are other formal features of a different nature such as 'tazilil', 'takid' and 'taqbul'. The 'taqbul' (antithesis), however, implies a kind of synthesis. In disclosing various facets of the same phenomenon, it combines manifestation and latency, mobility and stability, contrasting tenses, modalities, genres and emotions. In as much as the paper draws on a phenomenological description of various aspects of repetition, it makes a number of tentative remarks that may help towards an integrated semantic analysis of Hafiz's poetry.

THIS ISSUE

ABSTRACT

The present issue complements the studies included in the one preceding it and devoted, as the reader will recall, to the legacy of **Shawqi** and **Hafiz**. It is a companion volume and a continuation of our exploration of various aspects of the achievement, in poetry as in prose, of two pioneering poets. Our last issue has been confined to studies of **Shawqi** with a focus on his poetic achievement, through various critical methods and different procedures in application. The present issue, on the other hand, is an attempt to push the diversity of approach to the utmost possible limits, setting the integration of knowledge as an ultimate goal. Hence we have concentrated on **Hafiz's** legacy in verse and prose alike. The studies included here cover (i) **Hafiz's** work in itself (ii) his work in relation to that of **Shawqi** and (iii) his work in relation to the revivalist current which dominated their times.

The papers presented in the **Shawqi-Hafiz** symposium last October, representative as they are of their authors' personal convictions, have raised urgent questions as to the significance of the priority given by most researchers to the work of **Shawqi**, in comparison with the comparatively scanty attention given to that of **Hafiz**. The studies devoted to **Hafiz** were few in number, hardly - in terms of statistics - one fourth of those devoted to **Shawqi's** lyrical and dramatic verse. Could this be due to the comparative richness of **Shawqi's** work in terms of quantity - compared with **Hafiz's**? or does it indicate a qualitative superiority, expressed - implicitly but not directly - in the concentration on **Shawqi** to the exclusion of **Hafiz**? Such questions have been haunting the minds of participants as an undercurrent, or an undertone, that hardly came up to the surface. Nevertheless, this implied conviction gave rise to some enthusiastic claims, calling for giving **Hafiz** his due. Some researchers harked back to **Taha Hussein's** comparison between the two poets in his *Hafiz and Shawqi*. Others recalled **Zaki Mubarak's** image of **Hafiz** as an unfortunate poet, both in his lifetime and after his death. The question, however, still remains: why has not the necessity of doing justice to **Hafiz** incited scholars, spon-

taneously, to a direct concern with his work? Such an urgent question has cast its shadows over the plan of this issue. We felt it imperative to devote more studies to the poetry of **Hafiz Ibrahim**. In response to our invitation, we received five new papers that appear in this issue, together with others presented in the symposium. The sum - total of studies devoted to **Hafiz** exclusively makes, therefore, about half of the papers in the present issue.

Studies devoted to **Hafiz** fall under two headings: (first) studies of his poetry, concentrating on stylistic analysis on the one hand, and on social and historical analysis on the other (Second) studies of his prose concentrating on *Layali Satah* (*Nights with Satah*), **Hafiz's** only major work in prose, apart from his prose translations.

The first paper in this issue is **Shukri Ayyad's** 'A Stylistic Reading of **Hafiz's** Poetry'. It is an attempt at reconsidering **Hafiz's** verse in the light of stylistic studies of literature. By style, in this context, is meant a distinguishing way of linguistic expression; a signifier with a significance related to a poet's vision or stand. **Shukri Ayyad's** study sets out, explicitly, to reevaluate **Hafiz's** poetry; but it also seeks, implicitly, to study the whole of classical Arabic poetry in the light of a certain category, namely 'stylistic types' set forward by reading as an effective procedural tool, with a view to furthering the study of classical poetry. A 'stylistic type' is a hypothetical model; its components being culled by the critic out of certain linguistic qualities, in poems known to him, without having necessarily to materialize absolutely in any one poem. What is significant about this 'stylistic type' is that it would shed light on the specific way in which a poet uses language as embodied in a set of poems. A type is, thus, something of an exclusive register: a cipher confined to the poetry in question. In this movement from methodological generalization to procedural particularization, we find two opposing stylistic types in **Hafiz's** poetry. On the one hand, there is the 'grand manner' based on flowery language and mighty feelings alike. On the other, there is a 'familiar realistic



Fusūl

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Sub. Editor:

GABER ASFOUR

Editorial Secretariate:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

AHMAD ANTAR

ISAM BAHY

MOHAMMAD BADAWI

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQIQI

SHAWQI AND HAFEZ

Part 2

○ Vol. III ○ no. 2

○ January - February - March 1983



Bibliotheca Alexandrina



0536222